نموذج ترخيص

أنا الطالبة: أنيسة إبراهيم خليفة السعدون أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

الرّواية في البحرين والإيديولوجيا.

The Novel in Bahrain and Ideology

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحقّ بالترّخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: أنيسة إبراهيم خليفة السعدون.

التوقيع: [توقيع]

التاريخ: ٥/٥/٢٠١٣

الرّواية في البحرين والإيديولوجيا

إعداد

أنيسة إبراهيم خليفة السّعدون

المشرف

الأستاذ الدّكتور إبراهيم السّعافين

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الدّكتوراه في

اللّغة العربيّة وآدابها

كلّيّة الدّراسات العليا

الجامعة الأردنيّة

أيار، 2013م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرّسالة (الرّواية في البحرين والإيديولوجيا)

وأجيزت بتاريخ: 23/ أبريل/ 2013

التّوقيع	**أعضاء لجنة المناقشة**
....	الأستاذ الدّكتور إبراهيم السّعافين، مشرفًا ورئيسًا أستاذ الأدب الحديث والنّقد الحديث.
....	الأستاذ الدّكتور شكري عزيز ماضي، عضوًا أستاذ الأدب والنّقد الحديث.
....	الأستاذ الدّكتور محمّد أحمد القضاة، عضوًا أستاذ الأدب والنّقد الحديث.
....	الأستاذ الدّكتور نبيل يوسف حــدّاد، عضوًا أستاذ الأدب والنّقد الحديث (جامعة اليرموك).

الإهداء

إلى أمّي .. أبجديّة حياتي

شكر وتقدير

أتوجّه بوافر الشّكر والتّقدير إلى الأستاذ الجليل إبراهيم السّعافين الذي أعانني على إنجاز هذا البحث بتوجيهاته القيّمة وآرائه السّديدة. فله منّي خالص الامتنان، وصادق العرفان..

كما أتقدّم بخالص الشّكر إلى السّادة الأساتذة:

شكري عزيز الماضي

محمّد أحمد القضاة

نبيل يوسف حدّاد

الذين تفضّلوا بمناقشة هذا البحث، كما تفضّلوا بإبداء وجيه آرائهم فيه..

فلهم منّى فائق التّقدير والامتنان..

فهرس المحتويات

الرّواية في البحرين والإيديولوجيا

إعداد

أنيسة إبراهيم خليفة السّعدون

المشرف

الأستاذ الدّكتور إبراهيم السّعافين

الملخّص

إنّ علاقة الإيديولوجيا بالأدب بشكل عامّ علاقة جدليّة ومتفاعلة. والرّواية شأنها شأن الآثار الأدبيّة في علاقتها بالإيديولوجيا، وقد تتفوّق عليها جميعًا، كونها أكثر الفنون التصاقًا بالحياة، واستجابة للواقع المعيش؛ إذ تلتبس بقضاياه وإشكالاته، وتنفتح على قيم شتّى تكوّن مادّتها، إلا أنّ ولوجها إلى عالم الرّواية يقتضي إعادة بنائها في السّرد التّخييلي عن طريق مجموعة من الأساليب والتّقنيّات الفنّيّة.

وتوجّه هذه الدّراسة عنايتها إلى النّظر في علاقة الإيديولوجيا بالرّواية في البحرين. ولقد أثّرت اتجاهات التّيار الواقعي على روائيّي البحرين، لا سيّما أنّ لأغلبهم انتماءات يساريّة، وقد سلك بهم ذلك إلى سبر واقع المجتمع، وطرْح بعض الإشكالات والقضايا النّفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة التي تشغل المجتمعات العربيّة بصفة عامّة، والمجتمع البحريني بصفة خاصّة.

وقد وقف هذا البحث على أهمّ المضامين والقيم الإيديولوجيّة التي تشغل الرّوائيّين البحرينيّين، واستقرى صور تحوّلاتها في علاقتها بتشكّلات السّرد، وتأمّل ملامح تمايزها بما شفَّ عن مقاصدهم الفكريّة والجماليّة. كما وقف على الأنماط الرّوائيّة التي نزع الرّوائيّون إلى معالجة رؤاهم الإبداعيّة طيَّها. وقد مكّن جميع ذلك من تقييم الجهود الرّوائيّة التي يبذلونها ضمن مسار الجهود العربيّة.

المقدّمة

هذه الرّسالة بحث في علاقة الرّواية في البحرين بالإيديولوجيا. وقد قصدتْ الاهتمام بدراسة ملامح الإيديولوجيا وتجلّياتها في الرّواية تحديدًا لكونها أكثر الفنون التصاقًا بالحياة، واستجابة للواقع المعيش؛ إذ تلتبس بقضاياه وإشكالاته، وتنفتح على قيم شتّى تكوّن مادّتها، من قبيل القيم الدّينيّة، والقيم الاجتماعيّة، والقيم الأخلاقيّة، والقيم الثّقافيّة، والقيم السّياسيّة.. إلا أنّ ولوج هذه القيم إلى عالم الرّواية يقتضى إعادة بنائها في السّرد التّخييلي عن طريق مجموعة من الأساليب والتّقنيّات الفنّيّة.

وثمّة الكثير من الدّراسات الأجنبيّة التي تأمّلت العلاقة بين الرّواية والإيديولوجيا، والشّأن نفسه مطروح بالنّسبة إلى الدّراسات العربيّة التي اعتنت أيَّ اعتناء بالجانب الاجتماعي والتّجلّيات الإيديولوجيّة في الرّواية*؛ وذلك بسبب تأثّر الرّوائيّين البالغ بالتّيار الواقعي الذي عرفه الأدب في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، فضلاً عن الكثير من العوامل التي شيّدت أواصر متينة بينهم وبين الواقع، وزكّت احتفاءهم به من قبيل النّكبة والنّكسة والهزائم التي اشتدّت وطأتها على الشّعوب العربيّة، ناهيك عن الأوضاع المتدهورة التي ترزح تحت كلكلها. وإلى ذلك أيضًا حركات التّحرّر التي وجدت فيها طائفة من الرّوائيّين عزيز المغنم لشحذ الشّعور الوطني والقومي، وتعميق الوعي السّياسي، والنّزوع إلى مراجعة الكثير من الأوضاع على الصّعيد الذّاتي والموضوعي. ولقد أثّرت اتجاهات التّيار الواقعي على روائيّي البحرين، لا سيّما أنّ لأغلبهم انتماءات يساريّة، وقد سلك بهم ذلك إلى سبر واقع المجتمع، وطرح بعض الإشكالات والقضايا الاجتماعيّة والنّفسيّة والثّقافيّة والسّياسيّة التي تشغل المجتمعات العربيّة بصفة عامّة، والمجتمع البحريني بصفة خاصّة[1]، غير أنّ طرائق تناولهم هذه المسائل في كتاباتهم الرّوائيّة كانت متباينة، فلئن ظلّ بعضهم محافظًا، في كثير من كتاباته، على البناء الكلاسيكي للرّواية، فإنّ بعضهم الآخر اتّجه نحو كتابة نصّ مغاير ينزاح عمّا هو سائد.

---

* ستأتي هذه الدّراسة، في التّمهيد النّظري، على بعض تلك الدّراسات العربيّة والأجنبيّة.

[1] للوقوف على تفاصيل ملامح علاقة الكتاب البحرينيّين بالواقع، وتجليات ذلك على إنتاجهم الأدبي، ينظر: إبراهيم عبد الله غلوم: القصّة القصيرة في الخليج العربي الكويت والبحرين- دراسة نقديّة تأصيليّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 2000.

ومن هنا تجلّت لي أهميّة دراسة الرّواية في البحرين في علاقتها بالإيديولوجيا، لاستجلاء، من جهة أولى، أهمّ المضامين والقيم الإيديولوجيّة التي تشغل الرّوائيّين البحرينيّين، والنّظر في كيفيّات تشكّلها في رواياتهم، وتأمّل ملامح تمايزها بما يشفُّ عن مقاصدهم الفكريّة والجماليّة. وللوقوف، من جهة أخرى، على الأنماط الرّوائيّة التي نزع أولئك الرّوائيّون إلى معالجة رؤاهم الإبداعيّة طيَّها؛ حتّى يتسنّى تقييم الجهود الرّوائيّة التي يبذلونها ضمن مسار الجهود العربيّة.

ولعلّ أبرز الدّواعي التي ألحّت عليّ للاضطلاع بهذه الدّراسة تتمثّل في محاولة التّصدّي لعوامل متلاحمة هضمت حقّ الرّواية في البحرين، وحالت دون تداولها وانتشارها. ومن أوضح هذه العوامل انحسار تلقّيها من لدن القارىء البحريني، بشكل خاصّ، والقارىء العربي، بشكل عامّ. إضافة إلى وهن الجهود المبذولة لنشر المُنجَز الرّوائي البحريني وتوزيعه والتّرويج له، وقد نشأ عن ذلك علاقة بالغة الفتور بين المبدع والمتلقّي. أمّا بالنّسبة إلى مسألة الحصول على نسخ من الرّوايات فأعسِر به من مُرتجى! إذ إنّ القارىء أو الباحث لا يكادان يقعان، في كثير من الأحيان، على نسخة واحدة في دور بيع الكتب حتّى مع بعض الإصدارات الحديثة، وقد يضطرّهما ذلك إلى أن يستعيرا أو يستهديا أنفسَهما نسخةً من الكاتب ذاته لقراءة روايته أو نقدها. كما ضَعُفَ التّعريفُ بالرّواية ضَعْفَ التّوجيهِ إليها والتّوعيةِ بأهمّيتها، وهو ضعفٌ، مع الأسف، يُعمَل على تقويته وتدعيمه ويُؤسَّس له؛ إذ تُقصى رواية الكتّاب البحرينيّين عن مدارك طالب العلم واهتماماته في جميع مراحل الدّراسة حتّى التّعليم العالي منها. وهي ظاهرة تثير الاستغراب والتّساؤل عن الأسباب والمقاصد من وراء هذا الإغفال والتّهميش.

وممّا يزيد المشهد تهافتًا مشاركة الكتّاب والنّقّاد أنفسهم في إضعاف الحركة الأدبيّة والحركة النّقديّة في البحرين. ولقد أشار إبراهيم غلوم إلى الكثير من الأسباب التي أفضت إلى تذبذب نتاجات تلك الحركتين، كما أثّرت على نضجهما وتطوّرهما، وذلك إبّان تأسيس أسرة الأدباء والكتّاب التي افتتحت أوّل نشاطاتها مطلع عام 1970. ومن هذه الأسباب انزلاق، على حدّ تعبير النّاقد، السّنواتِ الثّلاث الأولى للتّأسيس نحو سجالات عنيفة غرست في النّفوس انقباضًا وقلقًا وتململاً طوال مسيرة الأُسرة. وفي تأكيد بعض ملامح ذلك يقول "إنّ هناك تفاصيل كثيرة ناوأت بقوّة إنتاج ذلك الوعي من التّأسيس، ووضعته في مصافّ الخروج عن التّقاليد، وعن الأدب، وربّما الهويّة الوطنيّة، خاصّة حين اتّصل الأمر بتلقّي مفاهيم الماركسيّة، والوجوديّة،

ونحوها من الفلسفات التي اقترنت بالثّورة على الأنظمة والمجتمعات التّقليديّة"[1]، وقد نتج عن هذا ارتياب الجهات الأمنيّة من الأُسرة، وعدولها إلى مراقبتها، وملاحقة أعضائها إثر مواقف عديدة[2]. وفضلاً عن ذلك فقد رفض جيل المخضرمين، الذين راقبوا تأسيس الأُسرة من بعيد، التّجارب الشّبابيّة الجديدة، وهوّنوا من شأنها، وصدّوا عن استيعابها وتناولها بالنّقد والتّحليل، حتّى أنّ بعض المخضرمين كانوا "يتّخذون إزاء هذه التّجربة الجديدة مواقف الشّك، والاستصغار ولا يعترفون بشعرائها وكتّابها بوصفهم أدباء، بل هم متأدّبون يتحرّكون بخطى الشّباب المراهق، ولذا لم يرتضوا تمامًا النّزول إلى ساحتهم"[3]. وقد أوضح النّاقد الأسباب التي دفعت أولئك إلى مناكفة التّجارب الجديدة وقمعها إلى درجة أسفرت عن "خلق موقف معاكس لتيّار الحركة الأدبيّة الجديدة، ومن ثَمَّ لوجود كيانها: أسرة الأدباء والكتّاب"[4]. بل إنّ ثمّة مَن ذهب، مغاليًا، إلى أبعد من ذلك ليشكّك في مسألة وجود أدب في البحرين[5].

ومن العوامل التي شدّتني، أيضًا، إلى القيام بهذه الدّراسة شحّ الدّراسات النّقديّة المتعلّقة بالرّواية في البحرين؛ بما يهدّد روح التّفاعل والتّنافس، ويشتغل على تقويض ممارسة الكتابة الرّوائيّة وتزهيدها في نفوس الرّوائيّين. وحسبك شاهدًا على ندرة الدّراسات أنّي لم أجد دراسة واحدة لبعض الرّوايات تَعَنَّتْ أمرَ نقدها وتحليلها، ومِنْ أمثلة هذه الرّوايات "سلالم الهواء"، على ما فيها من انعطافة نوعيّة بُنْيةً ودلالة. وإن أمكن الوقوع على بعض المعالجات للرّوايات الأخرى عامّةً، والرّوايات موضعَ الدّرس خاصّةً، فمعظمها كان مجرّد آراء في مقالات مقتضبة ومتعجِّلة جلّها لا يحتكم إلى معايير نقديّة واضحة؛ لانشداده إلى خصائص المقال الصّحفي، باستثناء دراسات معدودة. ومن أمثلتها دراسة بعنوان: "استراتيجيّة التّكوّن الرّوائي في الرّواية البحرينيّة" لزهور كرّام[6]. وقد جاءت موجزة، وتدنو من النّصّ الرّوائي في احتشام، وتكتفي بالإشارة والتّلميح. وفيها وقفت الكاتبة على رواية "السّوافح ماء النّعيم" لفريد رمضان، بغاية تصيّد بعض تشكّلات السّرد التّراثي. ورواية "رهائن الغيب" لأمين صالح، للنّظر في تجلّيات

---

[1] إبراهيم عبد الله غلوم: المسافة وإنتاج الوعي النّقدي- أحمد المنّاعي والوعي بالحركة الأدبيّة الجديدة في البحرين، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2010، ص91.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص، ص94، 96.

[3] المرجع نفسه، ص93.

[4] المرجع نفسه، ص94.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص95. ولمزيد من التّوضيح ينظر الصّفحات الآتية: 90-98.

[6] زوّدني بهذه الدّراسة الكاتب عبد الله خليفة نفسه، وقد انفرطت منها معلومات التّوثيق.

الشّكل السّير – ذاتي الرّوائي. ورواية "ساعة ظهور الأرواح" لعبد الله خليفة، للكشف عن بعض ملامح التّجريب فيها. ومن جنس هذا الضّرب من الدّراسات ما كتبه فيصل عبد الحسن عن رواية "ذهب مع النّفط" لعبد الله خليفة[1]. وقد وقف على محاولة بطل الرّواية (سلمان أحمد سلمان) التّصالحَ بين الماضي والمستقبل، وذلك من خلال النّظر في دلالة مواقفه المتباينة من الواقع، وبعض التّشكيلات السّرديّة مثل: المونولوج، والحوار، والأقنعة. والملاحظ أنّ هذه الدّراسة، على اقتضابها، خاضت في موضوعات متعدّدة على سبيل المقارنة بين شخصيّة (سلمان) وشخصيّات أخرى مستلّة من روائع الأدب الأجنبي؛ لتفُوق، حسب تعبير عبد الحسن، "(اللامنتميّ) في مفهوم الكاتب الإنجليزي كولن ولسون"[2]. كما تميّزت هذه الرّواية، في تقديره، بـــ "الانتقال من واقعيّة نقديّة، إلى الرّواية الفنتازيّة، ورواية الواقعيّة السّحريّة، التي اشتهر بها كتّاب أمريكا الجنوبيّة كأمثال أستورياس، وبورخس، وماركيز، وغيرهم"[3]. وإلى جانب هذا المنهج المقارن، نزع الكاتب إلى مقاربة شخصيّة البطل وغيره بشخصيّات أخرى من قصص عبد الله خليفة ورواياته؛ للوقوف على ما بينهما من وجوه تماثل. ولعلّ هذا المنحى في المقارنة والمقاربة أفضى به إلى تعظيم شخصيّة البطل، والرّواية، وكاتبها نفسه، لتتداخل في دراسته عبارات الإطراء بشكل صريح، بما ينبو عن مقتضيات النّقد الموضوعي.

وإلى جانب هذه الدّراسات ثمّة أقلام نقديّة معدودة تناولت بعض الأعمال الرّوائيّة لفوزيّة رشيد، ومن أمثلتها دراسة رفيعة الطّالعي "الدّلالة في الخطاب النّسوي بين الواقع والمتخيّل ومشاركة القارىء في النّصّ"[4]، وفيها درسَتْ ثلاثة أعمال روائيّة نسويّة، ومن بينها رواية (القلق (القلق السّري) لفوزيّة؛ لقراءة ما فيها من ثنائيّات تشكّل أسئلة الإنسان/ شهرزاد، وصراعه مع الواقع. وأبرز هذه الثّنائيّات ثنائيّة الحلم والواقع، والشّك واليقين، والوهم والحقيقة، والماضي والحاضر، والفضاء الحقيقي التّاريخي والفضاء الأسطوري الغرائبي. وقد كانت قراءة مقتضبة لا تتعدّى الصّفحتين، وعدلت فيها إلى النّظر كثيرًا في ثيمة المرأة لتبثّ تصوّراتها الخاصّة؛ ما

---

[1] ينظر: فيصل عبد الحسن: محاولة المصالحة بين الماضي والمستقبل في رواية "ذهب مع النّفط" لعبد الله خليفة، مجلّة نزوى، مؤسّسة عُمان للصّحافة والنّشر، مسقط، العدد السّابع والسّتون، يوليو، 2011، ص 270، وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص273.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] ينظر: رفيعة الطّالعي: الدّلالة في الخطاب النّسوي بين الواقع والمتخيّل ومشاركة القارىء في النّصّ، مجلّة نزوى، مؤسّسة عُمان للصّحافة والنّشر، مسقط، العدد الثّامن والثّلاثون، أبريل، 2004، ص93-105.

جعل دراستها أقرب إلى التّعليق منها إلى التّحليل الذي لم تلتفت إليه إلا للحديث عن أفكار عامّة في النّصّ، وأسئلة متواترة علّقت إجاباتها على قارىء فطِن يشرع بقراءة الرّواية ليستخلص دلالاتها الظّاهرة والخفيّة*.

ولقد درست ثناء أنس الوجود بعض مكوّنات السّرد في نموذج روائي آخر، وجاءت دراستها بعنوان "تحوّلات الفارس الغريب بين إشكاليّة القالب الرّوائي وانهيار الحواجز بين الأجناس الرّوائيّة والمعرفيّة"[1]. وهي دراسة طويلة نسبيًّا تقع في عشرين صفحة تقريبًا، وقد استهلّتها ثناء بإشارة إلى أنّ فوزيّة قد تأثّرت في عملها برواية "الزّيني بركات" لجمال الغيطاني شكلاً ومضمونًا، واحتجّت للشّكل بتقسيم رشيد نصّها إلى ثلاثة كتب، كشأن الغيطاني عندما قسّم نصّه إلى سبعة سرادقات. وأمّا المضمون فيظهر التّماثل بينهما، في تقدير ثناء، من خلال احتفاء الرّوائيّة بتوظيف أحداث تاريخيّة جرت في عهد الخليفة العبّاسي المتوكّل (232–447 ه)، ورأت أنّها بذلك تساير الغيطاني في تجربته الرّوائيّة عندما وصلها بكتاب "بدائع الزّهور" لابن إياس؛ ليسقط ما جرى في مصر على أيدي العثمانيّين على ما جرى لها إبّان حرب 1967. والحقيقة أنّ رشيد اتّخذت الواقع التّاريخي، بالتّحديد العصر العباسي الثّاني، منطلقًا لتّصيّره خيالاً خالصًا. وأمّا الأحداث التّاريخيّة فقد بثّتها في الرّواية بثًّا، دون أن تعمل على تنميتها، وتمتين علاقتها ببقيّة أحداث الرّواية، وإنّما جيء بها، ومن غير تصرّف في شكلها ومضمونها، لتعضيد دلالات الحدث الرّوائي، والإيهام بواقعيّته.

وقد انطلقت ثناء لتحليل العمل الرّوائي من سؤال قوامُه: "هل التزمت الكاتبة بما يعرف بالصّدق الواقعي حين تناولت التّاريخ العباسي به؟". وجاءت إجابتها أنْ "نعم"؛ لتكون بمثابة مصادرة تبدّد بها كثافة التّخييل في الرّواية، وتكدُّ في البحث عن كلّ ما هو تاريخي من متناصّات جاهزة، وأسماء تاريخيّة مبثوثة، وأمثال سائرة، وأحداث حقيقيّة وثورات شعبيّة بعضُها لم تأتِ الرّواية على ذكرها وإنّما أوردتها ثناء استطرادًا. ولمّا كانت الغاية الأولى لها إثباتَ ما أسمته بـــ "الصّدق الواقعي" في الرّواية، فإنّ تحليلها لم يسلم من الوقوع في المغالاة

* طُرحت، في كتاب لاحق للطّالعي، الدّراسةُ نفسُها، غير أنّها جاءت في المجلّة بصورة أكثر إيجازًا ممّا كانت عليه في الكتاب. ينظر، رفيعة الطّالعي: الحبّ والجسد والحريّة في النّصّ الرّوائي النّسوي في الخليج، مؤسّسة الانتشار العربي، ط1، 2005، ص67-78.

[1] نُشرت الدّراسة، بصورة موجزة، في صحيفة أخبار الخليج. وقد أتيح لي الاطّلاع عليها مرقونة، وبصورة مفصّلة، بواسطة الكاتبة فوزيّة رشيد.

واللّبس والتّناقض، لاسيّما عندما تناولت الجانب الفنّي والدّلالي. فهي ترى، على سبيل المثال، أنّ الكاتبة فوزيّة وُفِّقت كثيرًا في اختيار "الرّاوي شاهد العيان: العارف بكلّ شيء"، وعلى أساس هذا الاختيار ولّدت في النّصّ ما يعرف بـــ "التّغريب البريختي"، ولولا ذلك "لفشلت تمامًا في الإمساك بطرفي معادلتها التّاريخ/ الواقع". ولئن تأمّلت ثناء مليًّا الشّخصيّاتِ التّاريخيّةَ التي لم يرد ذكرها إلا لمامًا، وبصورة مقحمة في الأحداث، فإنّ الشّخصيّات الرّوائيّة في نظرها "صور وخيالات تسمعها تتحدّث (...) إنّها شخوص تبدو لنا وكأنّها تتحرّك في المطلق من الزّمان والمكان، جاهزة، كأبطال القصّ الشّعبي، المنتزعة من سياقاتها الزّمانيّة والمكانيّة (...) وهي ليست شخصيّات حقيقيّة الأسماء، رغم الإطار الواقعي لها". ولا يحيد عن هذا الانتقاد والتّهميش، الواضحين من سياق المقارنة بالشّخصيّات التّاريخيّة، الطّاهرُ بن ميمون بطلُ الرّواية الإشكالي الذي كان له دور فاعل في رسم تحوّلات النّصّ، فهو عندها شخصيّة شاحبة لا يثبت وجودها سوى اسمها واسم أبيها، ودورها يقتصر على البحث عن عمل، أو وسيلة انتقام ممّن سلب أرض أبيها. والشّأن نفسه مع شخصيّة الواصلي الذي مثّل للطّاهر بذرة النّضال، كما كان العقل المدبّر للفعل الثّوري، إذ تقول في شأنها قولاً غامضًا يلبّي صحّة جوابها الأوّل: "وجودها رمزي أكثر منه فعلي لخدمة الرّواية". وأمّا جلّنار فقد اكتفت بأوصافها الظّاهرة، وأقصت أبعادها الرّمزيّة المتوارية، لتكون مجرّد "فتاة جميلة مثيرة (...) ووحده الطّاهر دون الجميع يولّد في قلبها رعشة حبّ صافية".

وعلى الرّغم من ضآلة ما جاء عن الزّمان والمكان في الدّراسة، فإنّ اهتمام النّاقدة بهما انصبّ على ما يخلص لفكرتها ويدعمها، فـــ "المكان هو كلّ الإمبراطوريّة العبّاسيّة، بامتداداتها المترهّلة، ورمزيًّا هو كلّ العالم العربي"، و"الزّمان يبدأ بالخليفة المتوكّل، ولكنّه يمتدّ قبل، وبعد ذلك بكثير صانعًا من التّاريخ رقعة عضويّة واحدة لا انفصام لها". وأمّا العالم العجائبي الذي انداح واتّسع مداه الزّمني وفضاؤه الأسطوري على امتداد الكتاب الثّاني، وجزء من الكتاب الثّالث من الرّواية، فتختزله بلغة تعبيريّة، تقول فيها: "زمن مطلق مفتوح كأنّه زمن سحري.. زمن الهزيمة والانكسار والتّهافت والاستلاب والغربة على كافّة الجبهات العربيّة". وأمّا لغة الرّواية فهي، كما ذهبت، تجمع بين اتّجاهين لغويّين متداخلين أطلقت على "أحدهما عبّاسي، والثّاني معاصر". وهكذا يتمكّن المنزع التّاريخي من النّاقدة تمكّنًا يعدل بها إلى تضخيم

التّاريخي، ويصرفها عن إنصاف الجانب التّخييلي في الرّواية، فما إن تقف على البنية الدّلاليّة والبنية الفنّيّة في النّصّ حتّى تنزع إلى تملّي النّظر في وجوه تلاقيهما مع المظانّ التّاريخيّة والواقعيّة، بما يبرهن على صدق حكمها الذي أصدرته بدءًا، وتعلّقت به أيَّ تعلّق.

وإزاء جميع هذه العراقيل التي تمّ الوقوف عليها سابقًا، ليس للكتّاب، في نهاية المطاف، إلا التّعويل على الجهود الفرديّة للتّرويج لرواياتهم، والحثّ على قراءتها ونقدها، متوسّمين خيرًا في الصّداقات والمعارف، ومتوسّلين بالانتماءات والتّنظيمات الجهويّة.

إنّ هذه المُعضلات، وإن جسّدت وجهًا من وجوه الغبن والإحباط التي يشكو منها الرّوائي البحريني، وملمحًا من ملامح صعوبة البحث، فهي تقضي بضرورة تضافر الجهود على دراسة الخطاب الرّوائي في البحرين، وكذا الأدب بشكل عامّ؛ لضبط المؤثّرات في نشأته، وتمييز أجناسه، واستخلاص خصائصه، واستقصاء مظاهر تطوّره، وفحص ملامح التّحوّل فيه، وتحديد وظائفه، وسبر مقوّماته الفكريّة والدّلاليّة والفنّيّة، ورصد مساره في إطار الحركة الأدبيّة في الوطن العربي؛ بُغْيَةَ إحلاله المكانة المطموح التّرقّي إليها؛ بما يفتح باب القراءة والنّقد والإبداع.

وعسى أن تقدّم هذه الدّراسة المتواضعة جزءًا يسيرًا من الجهود المروم بذلها لدراسة الأدب في البحرين. ولمّا كانت وجهتي في هذه الدّراسة هي الرّواية في علاقتها بالإيديولوجيا، فإنّي رأيت في الوقوف على المحتوى بالتّوسّل بمكوّنات النّصّ الرّوائي، وصياغاته الفنّيّة، مسلكًا وجيهًا لتحديد وجوه العلاقة بين الرّؤى الفكريّة والبنى الفنّيّة. إذ إنّ روائيّة الرّواية توجب أن تنخرط القيم الإيديولوجيّة في مقوّمات فنّيّة يمكن من خلالها تأوّل الأبعاد الدّلاليّة والجماليّة، ومن أمثلة هذه المقوّمات الفنّيّة: الشّخصيّات بما تؤدّيه من أقوال وأفعال، وما تنجزه من وجهات نظر، وقد يتولّى هذه المهام الرّاوي بحسب مغايرته الدّرجة السّرديّة التي عليها الشّخصيّة، ولا يخفى أنّ الرّاوي هو المُفَوَّض الخيالي للكاتب الذي يصدر عن مواقف ثقافيّة وحضاريّة يحاول أن يبثّها بواسطة فعل الكتابة. وإلى جانب هذه التّشكيلات والبنى، يبرز الفضاء المكاني بما يحيل إليه من رموز وإيحاءات وأمارات تدلّ على قيم متعدّدة. وليس للزّمان أن يتجرّد من هذه الدّلالات والوظائف، لا سيّما أنّ شخصيّات الرّواية لا تفتأ تتفاعل مع كلٍّ منهما متى ما حدّدا إطارًا لها، فهما محرّكاها إلى الفعل والانفعال، ورسم مواقفها واتّجاهاتها. وقد تُدرك الإيديولوجيا من الأساليب السّرديّة وما تؤدّيه من وظائف، والفجوات الصّامتة، والمسكوت عنه داخل النّصّ.

وجميع هذا يدعو المتلقّي إلى النّظر في دلالات النّصّ الإيديولوجيّة، واستصفاء قيمها الجدليّة وهي بين الحضور والغياب. وقد بحثتُ جميع ذلك بالانطلاق من الأسئلة الآتية: كيف اشتغلت الإيديولوجيا نسقًا من القيم والرّؤى والأفكار في النّصوص موضع الدّرس؟ وكيف وظِّفت هذه الأبعاد لبناء محتوى المتن، وبلورة مراميه؟ ثمّ كيف يمكن استقراء هذه الأبعاد من خلال المكوّنات المشكِّلة البنى السّرديّةَ والحكائيّةَ بما يجلّي دلالات الرّواية في البحرين وجماليّتها، ويمكّن، في الوقت نفسه، من رصد دورها، وملامح أهمّيّتها بالنّسبة إلى الكتابة الرّوائيّة في الوطن العربي؟

إنّ البحث في هذه الإشكالات يدعوني إلى النّظر في المنهج الذي يمكن به مقاربة نصوص الدّراسة. ومن الملاحظ، بدءًا، أنّ المنظّرين، على اختلاف منطلقاتهم واتّجاهاتهم النّقديّة، ذهبوا إلى وثوق علاقة الرّواية بالإيديولوجيا، بيدَ أنّهم اختلفوا في طرائق تناولهم إيّاها إبّان تحليل النّصّ. ففي حين لم يقترب منها بعضهم، لا سيّما البنيويّين، إلا بقدر إحالتها على الشّكل، وذلك بالانطلاق من مكوّنات نصيّة، فإنّ ثمّة منظّرين، أَوْلَوا المضمون جلّ عنايتهم، وجعلوا همّهم الأوّل من وراء ذلك النّظر في القيمة والأبعاد الإيديولوجيّة في النّصّ. في حين عدل الطّرف الثّالث إلى المزج بين الاتّجاهين. والواقع أنّ الوصول إلى حقيقة النّصّ المتخفّية لا يمتلكها منهج واحد، ولعلّ إغناء النّصّ بمكتسبات مناهج مختلفة، ومقاربات متنوّعة من شأنه أن يجلّي الكثير من مكنوناته الإيديولوجيّة، وملامحه الجماليّة، كما أنّ ذلك يساعد الباحث، بشكل عامّ، على أن تكون عنايته متّجهة إلى النّصّ أكثر من كونها متّجهة إلى النّظريّة؛ ممّا يتيح له استقصاء خصائصه، والوقوف على أطروحاته الفكريّة وأنحائه الدّلاليّة وأشكاله الفنّية دون اعتساف، أو إخضاع إلى حدود هي بمثابة مقدّمات منهجيّة قد ينبو عنها النّصّ الإبداعي، ويتمرّد على قيودها. ولعلّ نجاعة هذا التّصوّر تدعو الباحثة إلى الأخذ به، وتخيّر الأنسب منه بحسب منطلقات هذه الدّراسة، والإشكالات التي تسعى إلى بحثها، والغايات التي ترمي إلى بلوغها، لا سيّما أنّ نهوض هذا النّوع من البحوث على البنية والدّلالة يسوّغ رفض أيّ تجسيدات مثاليّة تتشبّث بنظرة أحاديّة للنّص، كما أنّه ينزع إلى ضرب من التّجريب في القراءة يقتضي النّظر في المضامين من خلال الشّكل؛ باعتباره قوام البنية الفنّيّة التي تتشكّل بواسطتها الرّؤى الفكريّة

والقيم الإيديولوجيّة. ومن هنا سيكون إجراء هذا المنهج التّضافري[1] على النّصوص بما ترتضيه طبائعها، وتوجبه سماتها الفنّيّة. وعسى أن يكون ذلك سبيلاً إلى استكشاف ملامح الإيديولوجيا في النّصوص، واستقراء صور تحوّلاتها في علاقتها بتشكّلات السّرد، والوقوف على الأبعاد الدّلاليّة والمقوّمات الجماليّة. دون إرغام، أو إسقاط، أو مزايدة تدّعي تمام الاستفادة وعمق التّجاوب مع جميع المناهج النّقديّة، فذلك شأن عسير بل مستحيل.

إنّ تنوّع وجوه الرّواية في البحرين في علاقتها بالإيديولوجيا، وتباين طرائق توظيف الرّوائيّين القيمَ الفكريّة، بانطلاقهم من اتّجاهات أدبيّة مختلفة، نزع بي إلى تخيّر أربع روايات مختلفة التّيارات الأدبيّة هي "الينابيع" بجزأيها الأوّل "الصّوت" والثّاني "الماء الأسود" لعبد الله خليفة، ممثّلة لرواية الواقعيّة النّقديّة، و"تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة" لفوزيّة رشيد ممثّلة لرواية الواقعيّة الاشتراكيّة، و"سلالم الهواء" لمحمّد عبد الملك ممثّلة لرواية الواقعيّة النّفسيّة، و"أغنيّة أ.ص الأولى" لأمين صالح ممثّلة لرواية التّجريب. ولعلّ اكتفائي بها، لا يتوقّف على استجابتها لمبدأ التّمثيل فحسب، وإنّما مردّه، أيضًا، إلى ما تمتلكه من نسق فكري واضح وناضج، ورؤًى فنّيّة ثريّة؛ بما يغني الدّارسة، ويجنّبها التّكرار والحشو فيما لو وقَفَتْ على روايات أخرى تتآلف مع ما اختير، أو أنّها أقلّ شأنًا.

وفي ضوء ما تمّ ذكره لجأتُ إلى تأمّل إشكالات البحث، وتحليل الرّؤى الفكريّة للخطاب الرّوائي من منطلق البنى الفنّيّة. وذلك من خلال سبعة فصول، يتصدّرها تمهيد نظريّ عامّ وجدتُه ضروريًّا لتبيّن مفهوم الإيديولوجيا في علاقته بالأدب بصفة مجملة، والرّواية بصفة موسّعة، وفي سبيل ذلك استعرضتُ عددًا من الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة التي وقفت على هذه العلاقة بالنّظر والتّحليل. وإلى جانب ذلك قدّمتُ كلَّ رواية بتلخيص موجز، كان بمثابة تمهيد يضيء مجمل أحداثها. أمّا فصول الدّراسة فقد رأيت أن أدرس عناوين الفصول الثّلاثة الأولى

---

[1] إنّ الدّمج بين المناهج له ما يسوّغه عند كثير من النّقاد. وعلى سبيل المثال، ذهب ياوس إلى ضرورة دمج السّياق التّاريخي للأدب بقضايا الإدراك الجمالي؛ بغية تجاوز ما تمارسه كلّ من نظريّة الانعكاس، والنّظريّة البنيويّة من إكراهات على قارىء النّصوص. ولقد أشار السّعافين إلى أنّ مقاربة النّصّ شأن مقترن بالنّاقد "وهو الذي يستطيع أن يحدّد منطلقه في دراسة النّصّ، فقد يختار منهجًا ملائمًا لقراءة النّصّ، وقد يختار منهجه هو لقراءة أيّ نصّ، وقد تجتمع لديه مناهج مختلفة يرى أنّها تتضافر إلى جانب معارف أخرى لتقديم أفضل قراءة ممكنة للنّصّ". ينظر: إبراهيم السّعافين: الرّواية تبحر من جديد- دراسات في الرّواية العربيّة الحديثة، دار العالم العربي للنّشر والتّوزيع، دبي، ط1، 2007، ص30.

منها في جميع الرّوايات، ويرجع ذلك إلى أهمّيّتها البالغة بالنّسبة إلى أيّة رواية، كونها تحوي عناصر أساسيّة لا تنهض الرّواية وتستقيم إلا بها، وإن اختلفت درجات حضورها، وصور تجلّياتها. أمّا بقيّة الفصول فقد قاربتُ مسائلها بالاعتماد على نموذج روائيّ واحد في كلّ فصل، وجاء هذا الاختيار استجابة إلى ما في الرّواية المعتمَدة من مقوّمات تؤكّد طغيان حضور تلك المسألة، وتوعز إلى أهميّة إيلائها التّحليل والنّقد المُفَصَّلَيْن؛ إذ قد تغمط الدّراسة التّأليفيّة حقّ تلك المسألة بالدّرس في تلك الرّواية بالذّات، كما قد توقع في التّكرار، فيتضخّم البحث، وتتضاءل الجدوى. وقد جاءت هذه الفصول على النّحو الآتي:

- الفصل الأوّل: الشّخصيّة، وينهض على أربعة محاور، وتتمثّل في: "تهافت الشّخصيّات بين أزمة الذّات وأزمة الواقع"، و"الشّخصيّات في ضوء جدل التّاريخيّ والواقعيّ"، و"رهان الحداثة وتلاشي الشّخصيّة"، و"الشّخصيّات ذوات ذهنيّة ورؤًى إيديولوجيّة".
- الفصل الثّاني: المكان، ويشتمل على أربعة محاور، هي: "تحوّلات الفضاء وصراع القيم"، و"ازدواجيّة الفضاء ودوغمائيّة الخطاب السّلطوي"، و"فضاء المؤسّسة خطاب إيديولوجيّ متضخّم"، و"السّلطة وقولبة فضاءات المهمّشين".
- الفصل الثّالث: الزّمان، وله أربعة محاور، هي: "زمن عقيم يدور على نفسه"، و"الفارس الغريب يواجه الزّمن الشّائخ في البلاد العاربة"، و"شروخ الزّمن الدّاخلي في ضوء تصدُّعات الواقع"، و"الواقع القمعي وميلاد الزّمن الكسيح".
- الفصل الرّابع: الرّاوي، واخترت له رواية "سلالم الهواء"، وقسّمته إلى أربعة محاور هي: "الكيمياء وتشكّل أنا الرّاوي والشّخصيّة والكاتب"، و"وجوه التّلاقي بين كافكا والرّاوي"، و"الرّاوي كاتبًا إشكاليًّا"، و"الرّاوي صوت منفرد وأصداء تتنازع".
- الفصل الخامس: التّبئير، واعتمدت له رواية "الينابيع"، ويشتمل على محورين، هما: "تبئير يتحوّل ويعرّي الذّات"، و"موقف الرّائي من الواقع بين المحاورة والمجادلة".
- الفصل السّادس: أساليب السّرد، ودرستها في "أغنية أ.ص الأولى"، وذلك بالانطلاق من أساليب سرديّة متعدّدة، قَدَّمَتْ، في تضافرها، رؤية كلّيّة لواقع ممكن، وحالت دون تقسيمي الفصل، ابتغاءَ الحفاظ على نسقيّتها المتعاضدة.

- الفصل السّابع: المتلقّي، وقاربتُ مفاهيمه، ونظرت في دلالاتها الفكريّة والجماليّة من خلال رواية "تحوّلات الفارس الغريب"، ويحتوي هذا الفصل على محورين، يتمثّلان في: "تشكيلات النّصّ وجماليّة التّلقّي"، و"ضمائر السّرد وإشكاليّة التّلقّي".

ولا يسعني في خاتمة هذه المقدّمة إلا أن أتوجّه، بعد حمد الله والثّناء عليه، بخالص الشّكر وعبارات الامتنان والعرفان إلى الأستاذ الدّكتور إبراهيم السّعافين، على ما أولاه لي من رعاية وتشجيع، وما أبداه من لطف في التّعامل، ومرونة وانفتاح على الرّأي المخالِف، وما أسداه لي من عون ثمين، ورأي سديد في سبيل تذليل صعوبات البحث، ومتابعة مختلف أطواره، وتيسير مهمّة إنجازه على الوجه الذي صار إليه الآن. فأنا مدينة له بما في هذا البحث من وجوه للصّواب، وعليّ حمل ما فيه من هفوات وخطأ.

كما أتقدّم بعبارات الشّكر وصادق الاعتراف بالفضل إلى الأستاذ الدّكتور إبراهيم عبد الله غلوم الذي شدّ أزري، وأنار لي سبلاً من البحث، وأعانني عليه بتزويدي بمراجع هامّة، وبذْلِ وقتِهِ وجهده في متابعة بعض أطواره بروح سمحة، وتواضع جمّ.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الرّوائيّين أنفسهم الذين ذلّلوا بعض عقبات هذا البحث بإهدائهم إيّاي أعمالَهم، وتوفير ما تعذّر عليّ الحصول عليه من مقالات نقديّة حولها في الصّحف والمجلات.

والله وليُّ التّوفيق..

التّمهيد

مفهوم الإيديولوجيا في الأدب عامّة

وفي الرّواية خاصّة

تعدّ الإيديولوجيا التي عليها مدار البحث، من أشدّ المفاهيم التباسًا وتشعّبًا وتعقيدًا، وهو ما يجعلها تتّسع لاحتواء مفاهيم ودلالات متنوعة ومختلفة. وفي هذا السّياق يقول جورج طرابيشي: "المشكلة أنّ الإيديولوجيا ليس لها تعريف واحد، ولا حتى تعريفان اثنان. ولقد استطاع الباحث البولوني آرن نايس أن يحصي ثلاثين معنى متمايزًا بله متعاكسًا للإيديولوجيا في الأدب المعاصر الذي تطرّق إلى هذا الموضوع"[1]. ولعلّ هذا التّباين متأتٍ من كثرة انتشارها وتداولها في مجالات معرفيّة مختلفة، علاوة على اختلاف الزّوايا التي ينظر إليها منها.

فقد اعتُني بالإيديولوجيا كمفهوم سياسي، وأكثر ما يَسِمُ هذا المفهوم هو تركيزه النّظر على ما يميّز إيديولوجيّته من الإيديولوجيّات الأخرى؛ إذ إنّ "كلّ إيديولوجيّة وضعيَّة لا بدَّ أن تنتج بحكم طبيعتها الخاصّة إيديولوجيّة غيْرِيَّة من خلال عملية توليد الفروق بين الذّات والآخر؛ بيننا وبينهم"[2]. وهذا ما يجعلها مرتهنة بغايات برغماتيّة، إذ تسعى إلى تحقيق مصالح طبقتها أو جماعتها، وتتعامل مع خلافها كخصم، كما يُفضي بها إلى الانكفاء على ذاتها اعتقادًا منها بانسجام مكوّناتها وشموليّتها كرؤية كونيّة، ويدفعها، أيضًا، إلى التّعامل مع معطيات الواقع بالتّحليل والتّفسير وتقديم الحلول؛ كيما تبرهن على صلاحيّتها، ونجاعة الأخذ بها.

إلا أنّ ولوج هذا الضّرب من الإيديولوجيا داخلَ النّتاج الأدبي كفيل بإدراك ما يعتوره من تناقض ونقصان. وفي هذا الشّأن يقول بيير ماشيري: "إنّ النّصّ يظهر رغمًا عنه ورغم نوايا الكاتب، التّناقضاتِ الإيديولوجيّةَ التي لا يمكن حلّها في الواقع الاجتماعي. فهو لا يمثّل الإيديولوجيّة ولكنّه يعرض لها مع إظهار تناقضاتها وفجواتها. من هنا كانت فكرة أنّ النّصّ الأدبيّ ليس تعبيرًا عن الإيديولوجيا (صياغتها في كلمات) بقدر ما هو إخراج لها، وعرض لها في عمليّة تنقلب فيه الإيديولوجيا بشكل ما ضدّ نفسها"[3]؛ لِما يكتنف النّصّ الأدبي من تناقض في الرّؤى وتعدّد للإيديولوجيّات، ولِما يحقّقه من تحاور ومساءلة بينها، فهو يعدل بها إلى أن تكون

---

[1] جورج طرابيشي: الماركسيّة والإيديولوجيا، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1971، ص167. وللوقوف على هذه التّعريفات، ينظر: المرجع نفسه، ص167، وما بعدها.

[2] نيكولاس آركرومبي: دور الحتميّة واللاحتميّة في نظريّة الإيديولوجيا، ترجمة: نبيل زين الدّين، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، 1985، ص58.

[3] بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص58-59. أورد زيما هذا القول في سياق حديثه عن (النقد والإيديولوجيا) عند ماشيري. وقد أحال زيما إلى الكتاب الذي استقى منه هذا القول وهو كتاب: الأدب بوصفه شكلاً إيديولوجيًّا لإتيان باليبار، وبيير ماشيري.

نسقًا، "ويقصد بالنّسق هنا النّتاج الأدبي باعتباره بنية تركيبيّة متميّزة بالتّناقض"[1]، ولا سيَّما إذا صدر الكاتب في إنتاجه عن رؤية خاصّة تعتني ببلورة مواقف تكون سبيلاً إلى صرف الإيديولوجيا عن قدسيّتها الموهومة في أذهان معتنقيها؛ وذلك بعرضها على غيرها من الإيديولوجيّات لمكاشفة ما فيها من خلل وتضادّ وحضور لقيم وتغييب لأخرى؛ وبهذا تتحدّد الصّورة الأولى للإيديولوجيا الأدبيّة التي تنطبع بخواصّ محدّدة، وتنهض بوظائف متعدّدة، وتكتسب محمولات أخرى متأتّية من انفتاحها على إشكالات متنوّعة ووجوه شتّى من العلاقات داخل النّصّ الأدبيّ. وهذا ما يؤكّد أنَّ "سمة الإيديولوجيا الأدبيّة في تميّزها وتمايزها عن الإيديولوجيا العامّة تأتي من كونها موضعًا لالتقاء مجموعة من التّناقضات تبحث عن حلٍّ تخيُّلي للعمل الأدبي. ودراسة هذه التّناقضات وتحديدها هي التي تكوّن جسم الدّراسة الأدبيّة، وتفترض ضرورة إنتاج نظريّة للإنتاج الأدبيّ"[2].

يسلمنا ما سبق إلى إن اندراج الإيديولوجيا كمفهوم سياسي في النّصّ الرّوائي يقتضي أن ننظر إليها في علاقتها بالإيديولوجيّات الأخرى، وتلمُّس مدى التّقارب والافتراق بينها، وسبر دلالاتها، واستنطاق ما تنطوي عليه من وظائف فكريّة وجماليّة تنزع بها إلى رؤية خاصّة. وكلّ ذلك يُفضي بالإيديولوجيا السّياسيّة إلى الابتعاد عن مقوّماتها اللّصيقة بها وهي خارج النّصّ الأدبي، والاتّسام بمقوّمات أخرى قد تجعلها أكثر التباسًا وغموضًا؛ ومردُّ ذلك إلى احتفاء الفنّ بالصّنعة التي من شأنها تحييد أيَّة إيديولوجيا عن حقيقتها المرجعيَّة الواضحة والمحدَّدة.

ويقابل الإيديولوجيا السّياسيّة ضرب آخر هو الإيديولوجيا كمفهوم اجتماعي، وهي إيديولوجيا تسعى إلى تجاوز الصّراع السّياسي، والتّحرر من المسألة النّفعيّة، علاوة على استيعابها نزعة انتقاديّة تمكّنها من الانفتاح على غيرها من الإيديولوجيّات بغية توضيح المقاصد، وتجلية الدّلالات، والوقوف على جوانب التّلاقي والتّنائي بينها وبين غيرها من الإيديولوجيّات؛ وكلُّ ذلك يجعل منها رؤية للعالم تتعالى على المصالح الفئويَّة، ويوفّر لها قدرًا كبيرًا من

[1] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1990، ص30.
[2] فيصل دراج: دلالات العلاقة الرّوائيّة، دار كنعان للدّراسات والنّشر، دمشق، ط1، 1992، ص126.

الموضوعيّة؛ ذلك "أنّ الرّؤية للعالم هي وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع"[1]. وعلى أساس هذا التّصوّر يوضّح تيري إيجلتون، منطلِقًا من رؤية ماركسيّة، أنّ "الإيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطّبقة الحاكمة؛ إنّها، على النّقيض من ذلك، ظاهرة معقّدة دومًا قد تدمج رؤيات للعالم متصارعة ومتناقضة. ولنفهم الإيديولوجيا ينبغي أن نحلّل العلاقات الدّقيقة التي تربط الطّبقات المختلفة في المجتمع؛ وهذا يعني أن نحدّد بالضّبط علاقة هذه الطّبقات بصيغة الإنتاج"[2].

إذن تبدو المسألة مع هذا الضّرب من الإيديولوجيا مغايرة، وتخضع إلى إشكالات متعدّدة تدخلها في نسيج المجتمع الذي يقتضي رؤًى لها طبائع شتى، وتصدر عن علاقات معقّدة يجعلها أكثر نضجًا واكتمالاً وأجدر بالنّظر والبحث. وبهذا يمكن أن "نميِّز بين تلك الرّؤية الشّموليّة التي تدّعيها كلُّ إيديولوجيا لنفسها، وبين رؤية شموليّة تنظر إلى الإيديولوجيّات جميعها باعتبارها موضوعًا قابلاً للتّأمّل والمقارنة ولاستخراج الخصائص"[3]. ويتجلّى هذا النّوع من الإيديولوجيا أكثر ما يتجلى في كتابات الكتّاب الكبار الذين ينقلون فنيًّا رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة ينتمون إليها، ويصوغونها بطريقة عبقريّة؛ ما يكسب أعمالهم تأثيرًا واسعًا على مجموعات كبيرة ومختلفة. ولعلَّ لوسيان غولدمان من أبرز من أكَّد ذلك عندما ذهب إلى أنّ اقتراب النّصّ الأدبي من التّعبير الكامل والمتجانس عن رؤية العالم يجعل العمل الفنّي يتجاوز الفرد إلى الجماعة، وينتج ما يسمَّى "الأبنية العقليّة المتجاوزة الفرد" أي الأبنية العقليّة لمجموعة اجتماعيّة[4]. وفي تأكيد ذلك يقول: "إنّ العمل العظيم هو وحده الذي يحتوي على بنية للوعي الجماعي الاجتماعي تُظهر «رؤية للعالم» كلّيّة دالّة من القيم والمعايير"[5].

---

[1] لوسيان غولدمان: المادّيّة الجدليّة وتاريخ الأدب، ترجمة: محمّد برادة، مقالات مجموعة في كتاب: البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الأدبي، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1984، ص14.

[2] تيري إيجلتون: النّقد والإيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ط1، 1992، ص14.

[3] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع سابق، ص21.

[4] ينظر: تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، 1985، ص30.

[5] بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مرجع سابق، ص53. أورد بيير زيما هذا القول في سياق حديثه عن (الكليّة ورؤية العالم) عند غولدمان.

ولقد جوّد ريكور مفهوم الإيديولوجيا بالبحث فيه من جهة صلته بالعلم؛ ففي نظره "لم تعد الإيديولوجيا تُربَط مع الواقع، أو ليس معه فقط، ولكن مع العلم"[1]. إنّ هذه القناعة قادته إلى تحديد ثلاثة ملامح تجعل الإيديولوجيا مفهومًا معرفيًّا موضوعيًّا. ويتجلّى الملمح الأوّل فيما تجسّده الظّاهرة الإيديولوجيّة لفئة اجتماعيّة من صورة دالّة عليها، وما ترسمه لها من تصوّرات يمكنها بها أن تمثّل نفسها إزاء مجموعات أخرى[2]. أمّا ثاني الملامح فيتّضح فيما تحقّقه الإيديولوجيا من قيمة حجاجيّة؛ إذ "إنّها تتحرّك بإرادة إظهار أنّ الجماعة التي تُهاجر بها وتلقّنها هي محِقَّة في أن تكون ما هي عليه"[3]. وأمّا الملمح الثّالث فيتعلّق بما تنطوي عليه الإيديولوجيا من نزعة تقييميّة؛ "لتحديد نظرة شاملة ليس فقط للجماعة، بل وللتّاريخ، وفي الحدِّ الأقصى، للعالم"[4]. وفي ذلك ما يزيد من فعاليّتها الاجتماعيّة، كما يسمها بطابع إبستمولوجي[5].

وفي المقابل وجّه ألتوسير نظره إلى البحث في الفروق بين الإيديولوجيا والعلم؛ إذ يرى "أنّ الإيديولوجيا باعتبارها نسقًا من التّمثّلات، فهي تتميّز عن العلم من حيث إنّ وظيفتها العلميّة المجتمعيّة تفوق، من حيث الأهمّيّة، (وظيفتها المعرفيّة)"[6]. ولتوضيح ذلك اتّخذ سبيل المقارنة بينهما من خلال منطلقين، فأمّا المنطلق الأوّل فمقتضاه طغيان الجانب العملي على الجانب المعرفي في الإيديولوجيا، في حين أنّ العلم يطغى فيه الجانب النّظري على الجانب العملي. وأمّا المنطلق الثّاني فقوامه أنّ الإيديولوجيا في جوهرها انعكاس لا واعٍ لعلاقة الإنسان بعالمه، على خلاف العلم الذي لا يصدر إلا عن وعي ومعرفة[7].

---

[1] پول ريكور: محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، 2002، ص171.

[2] ينظر: پول ريكور: من النّصّ إلى الفعل- أبحاث التّأويل، ترجمة: محمّد برادة، وحسّان بورقيّة، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، القاهرة، ط1، 2001، ص240.

[3] المرجع نفسه، ص241.

[4] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] لمزيد من التّوضيح، ينظر: المرجع نفسه، ص242.

[6] لوي ألتوسير: ماهي الإيديولوجية؟، ضمن كتاب: الإيديولوجيا- دفاتر فلسفيّة/ نصوص مختارة، ت: محمّد سبيلا، سبيلا، وعبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط.2، 2006، ص8.

[7] ينظر: لوي ألتوسير: البنية ذات الهيمنة: التّناقض والتّضافر، ترجمة: فريال جبوري غزول، مجلّة فصول، المجلّد الخامس، العدد الثّالث، إبريل، مايو، يونيو، 1985، ص46.

وينظر أيضًا: فريدة غيوة: نظرة بنيويّة على الفلسفة الماركسيّة- لوي ألتوسير نموذجًا، مجلّة البصائر، المجلّد السادس، العدد1، 2002، ص، ص207، 213، 217، 218، 220.

وأيضًا: لوي ألتوسير: ماهي الإيديولوجية؟، ضمن كتاب: الإيديولوجيا- دفاتر فلسفيّة/ نصوص مختارة، مرجع سابق، ص8-9.

غير أنّ آدم شاف ذهب مذهبًا آخر، إذ وقف على الأسباب التي عدل إليها مَن يُقيم تعارضًا متنافيًا بين العلم والإيديولوجيا، واستنتج أنّها أسباب لا تصلح أن تكون معيارًا للتّمييز بينهما إلا باعتبار نسبيّتها، وهو ما يترتّب عليه نتيجة هامّة مفادها أنّ الحدود بين العلم والإيديولوجيا هي أيضًا نسبيّة وغير مطلقة، كما أنّ العلاقة بينهما تنهض على التّدرج وليس الانقطاع، ما يجعل الفارق بينهما كمّيًّا لا نوعيًّا[1].

وفضلاً عن التّصوّرات المفاهيميّة السّالفة، كانت الإيديولوجيا موضوع بحث في فلسفات متعدّدة لها سلطان على كثير من المعارف المتزامنة معها؛ وقد تمخّض عن هذا الارتباط معانٍ شتى للإيديولوجيا. ومن بين ما يمكن الوقوف عليه في هذا الشّأن إسهامات العقلانيّين الذين وجدوا في الإيديولوجيا مفهومًا قوامه جملة من الأفكار[2]. في حين رأى الرّومانسيّون أنّ عالم الأفكار والمشاعر هما قطبا الإيديولوجيا[3]. وبين الاتجاهين فروق أدَّت إلى تباين مواضيع الدّراسة عند كلٍّ منهما، فـ "لئن كان العقلانيّون قد ركّزوا في تصوّرهم للإيديولوجيا على لحظة الوعي (الفلسفة والنّظريات السّياسيّة والاجتماعيّة)، فإنّ الرّومانسيّين قد ركّزوا على لحظة اللاوعي(الشّعر البدائي والفلكلور)"[4]؛ وبذلك وسَّع الرّومانسيون مفهوم الإيديولوجيا؛ إذ لم ينكفئوا ينكفئوا على ما ينتجه الوعي الفردي فحسب، بل اعتنوا أيضًا بالعادات والتّقاليد والمشاعر الجمعيّة والخصائص القوميّة والنّفسيّة واللّغويّة التي هي الشّكل المباشر والأوّليّ للوعي الاجتماعيّ، وفي ذلك دليل على أنّ تأثير الإيديولوجيا بالنّسبة إلى الرّومانسيّين لا يتَّجه إلى العقل الواعي فحسب، وإنما يتجاوزه إلى العقل الباطن. ولعلَّ هذا الازدواج في التّأثير هو ما يكسب الإيديولوجيا مقوّمات فعاليّتها بصورة كاملة[5].

وإذا ما انتقلنا إلى الفلسفة الماركسيّة وقفنا على محاولات جادّة بذلها كلٌّ من ماركس وإنجلز من أجل فهم علمي للإيديولوجيا، فقد انطلقا من وجود متعيّن قابل للملاحظة العلميّة يتجسّد في الطّبقة التي تمثّل شروطًا مادّيّة لصياغة الوعي؛ إذ "ليس الوعي هو الذي يحدّد الحياة، بل إنّ

[1] لمزيد من التّوضيح، ينظر: جورج طرابيشي: الماركسية والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص177-182.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص24.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص36.
[4] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص33-36.

الحياة هي التي تحدّد الوعي"[1]. وهذا ما لا يتوافق مع العقلانيّين الذين يرون عكس ذلك؛ إذ "إنّ كلَّ طبقة تاريخيّة صاعدة لا بدَّ أن تحمل معها تصوّرًا جديدًا للعالم، فمثل هذا التّصوّر هو الذي يرسّخ وعيها لنفسها كطبقة"[2]. والشّأن نفسه عند الرّومانسيّين سوى أنّهم انعطفوا صوب اللاشعور الجمعي، وهو عندهم القطب الذي عليه المدار في تطوير الوعي الإنساني، وجعله وعيًا قوميًّا، تجلّيًا لروح الشّعب[3].

ثمّة إذن تحوّل في مفهوم الإيديولوجيا مع الماركسيّة كفيل بنقض ما سبقه من إيديولوجيّات عقلانيّة أو رومانسيّة، وبتوضيح آخر "لقد كَفَّتْ الإيديولوجيا، مع ماركس وإنجلز، عن أن تكون معلّقة في الفراغ أو محلّقة فوق التّاريخ، وكَفَّتْ أيضًا أن تكون طيفًا هائمًا وتجليًّا لـــ «الفكرة المطلقة» أو لـــ «روح الشّعب»؛ لتستعيد أبعادها الحقيقيّة وصلابتها التّاريخيّة كوجهة نظر محددَّة لطبقة محددَّة"[4].

ولئن كانت الماركسيّة أقرب إلى الأسس العلميّة فإنّها لا تنفرط من عقال الصّبْغة الإيديولوجيّة بما تحمله من أحكام القيمة. وهذا ما أثبته بيرند أولغارت بقوله: "إنّ الزّعم بأنّ النّهاجيّة العلميّة هي الماركسيّة زعم يتنافى مع مسعى ماركس نفسه... فالماركسيّة تسعى وراء مشروع سياسيّ: تحويل الاقتصاد الرّأسمالي إلى اقتصاد اشتراكي... ومن هنا فإنّها مكرهة على اللّجوء إلى حكم قيمة يخرج عن نطاق العلم (الوصفي) ويندرج في نطاق الإيديولوجيا"[5]. وقد لفت إلى أهمّية حكم القيمة هذا عالم الاجتماع الألماني تيودور جاير في سياق حديثه عن مقتضيات الإيديولوجيا، فقد رأى أنّ "نقطة استناد الإيديولوجيا هي أحكام القيمة، وأنّ وظيفة الإيديولوجيا أن تقيِّم لا أن تعرّف"[6]. ومن هنا فإنّ لجوء الماركسيّة إلى التّقييم يُعدُّ ترسيخًا لما

---

[1] كارل ماركس، وفريدريك إنجلز: القلب الإيديولوجي، ضمن كتاب: الإيديولوجيا- دفاتر فلسفيّة/ نصوص مختارة، مرجع سابق، ص32.

[2] جورج طرابيشي: الماركسية والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص16.

[3] للمزيد، ينظر: المرجع نفسه، ص، ص33، 35.

[4] المرجع نفسه، ص37.

[5] المرجع نفسه، ص176.

[6] المرجع نفسه، ص169.

يشوبها من نزعة اجتماعيّة قيَميّة. كما أنّ طموحها نحو التّغيير إلى مستقبل أفضل للإنسانيّة يدمغها بالصّبغة الإيديولوجيّة أيضًا[1].

ما يمكن الانتهاء إليه من هذه المقدّمات النّظريّة، أنّ للإيديولوجيا مفاهيمَ مختلفة، ومنطلقات متعددة، ووجوهًا شتى قد تتآلف مع بعضها بما يفضي بها إلى التّكامل، وقد تتنافر وتختلف بما يسوّغ لها خصوصيّةً ما تَسِمُ تصوّراتها وأبعادها[*]. ولأغلب هذه المفاهيم أدوار مكينة في الخطاب الأدبي بصفة عامّة، والخطاب القصصي بصفة خاصّة. بل إنّ للإيديولوجيا وظائف عميقة في إغناء الفنون جميعها من جهة ما يتوفّر فيها من مضامين متعدّدة خليقة بالارتباط بأيِّ جنسٍ فنيٍّ كلاميًّا أم تجريديًّا. ولعلّ ما تمّ الوقوف عليه آنفًا، عند الحديث عن مفاهيم الإيديولوجيا ومنطلقاتها، يثبت أنّ الخطاب الإيديولوجي، في سمته العامّة، خطابًا شموليًّا؛ بمعنى أنّه قادر على التّعلّق بأجناس كلاميَّة تجريديّة، سواء أَ اتّصلت بالفنّ أم انفصلت عنه. وقد أكّد هذا إنجلز في سياق تمييزه بين مضمون الإيديولوجيا وشكلها[2]. كما أشار كريستين كلوكسمان إلى العلاقة الوثيقة بين الأدب والإيديولوجيا؛ إذ عدَّ الإيديولوجيا كبنية فكريّة نسقيّة تسبق الأدب، فهذا الأخير شكل ينبثق منها، ويحيل إليها. وفي ذلك يقول: "يعدّ الأدب شكلاً إيديولوجيًّا، وتكون الإيديولوجيا هي البنية الفوقيّة للأنساق الفكريّة وللوعي الاجتماعي، تلك البنية التي تعبّر عن علاقات اجتماعيّة محدّدة. وهنا يكون الأدب تابعًا لوجود سابق هو وجود الإيديولوجيّات. ولا يمكن للأدب إلا أن يحتلّ مكانًا مزدوجًا: فمن حيث هو مطابق للإيديولوجيا فهو يعيد إنتاجها ويعطيها شكلاً؛ وينتج عن هذا فهم ضيّق موجّه وسياسي للأدب. ومن حيث هو مختلف عن الإيديولوجيا فهو يتجاوز بالمفهوم الهيجلي (يتجاوز ويحافظ على) المواقف الطّبقيّة للكاتب، ويتجلّى كانعكاس عارف للواقع"[3].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص176. وقد ألحَّ طرابيشي على وسم الماركسية بالطابع الإيديولوجي لاعتبارات عدة يمكن الرجوع إليها في كتابه السابق، ص173-174.

* لقد ذكر فيصل درّاج منطلقات أخرى تستلُّ منها الإيديولوجيا مفاهيمها وتصوّراتها وأبعادها وبالتّالي وظائفها؛ ما يُفضي إلى تعدّد ضروبها، وإن لم ينفِ ذلك التّعدد تداخل حدودها. لمزيد من التّوضيح ينظر كتابه: دلالات العلاقة الرّوائيّة، مرجع سابق، ص، ص39،51،122 وما بعدها.

[2] لمزيد من التّوضيح والتّدليل ينظر: جورج طرابيشي: الماركسية والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص88.

3 عمّار بلّحسن: ما قبل بعد الكتابة – حول الإيديولوجيا/ الأدب/ الرّواية، مجلة فصول، المجلّد الخامس، العدد الرّابع، 1985، ص165. والرّأي لكلوكسمان في كتابه "العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب".

وليس غريبًا والحال هذه أن تلج الإيديولوجيا الخطابَ الأدبي كمكوّن أساسي قادر على توليد عناصر دلاليّة ووظائف مخصوصة وفق طرائق متنوّعة في البناء والتّشكيل؛ فــ "الأدب لا يتحدّد خارج الإيديولوجيا"[1]، ولا يندُّ عن نطاقها، وأمارات تعلّقهما ببعضهما بعضًا كثيرة، وإن أعرضت بعض الدّراسات النّقديّة ونأت بجانبها عن تناول ما في الأدب من إحالات خارجيّة ووظائف مرجعيّة. غير أنّ ما يزيد الأمر تعقيدًا في فهم الإيديولوجيا في علاقتها بالأدب، هو "أنّها حين تدخل النّصّ لا تتمتّع بالقوّة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض"[2]. ولعلَّ هذا مرتهن بما يحدّده الأدب ذاته من شروط ومحدِّدات، وما يرمي إليه من مقاصد وجماليّات، ومعها قد يعسر على الإيديولوجيا الاحتفاظ بقوامها الموسومة به وهي خارج الخطاب الأدبي، وبالتّالي يقتضي منها الالتحاف بصياغة لغويّة؛ ذلك أنّ "اللّغة ليست ببساطة صورة للواقع، ولكنّها الأداة التي يتحقّق عبرها الواقع ويصبح حقيقيًّا بصورة لا يمكن معها طرح أيّ تصوّر لمادّة عالم الأشياء الأخرس خارج مواضعات هذا النّسق البنائي وحدوده"[3]. وعلى هذا تسوِّغ اللغةُ مسألةَ اندراج الإيديولوجيا داخل الخطاب الأدبي، وتيسّر وظيفة تحاورها مع الأفكار والإيديولوجيّات الأخرى الموجودة فيه؛ بما يجعلها تنفتح على بعضها بعضًا، لتتّسق وتترابط ترابطًا متينًا في المنطق الرّوائي. وهذا ما ألحّ عليه رونييه بالبيار بقوله: "لكي يكون هناك أدب، فإنّ الأمر يتعلّق في الوقت نفسه بعناصر متناقضة، أيّ عناصر إيديولوجيّة متناقضة تعبّر عن نفسها دفعة واحدة من خلال لغة خاصّة. لغة التّراضي التي يحقّق تصالحُها الممكن قِصَّةً، وبمعنى آخر، فإنّ هذه اللّغة المتعلِّقة «بالتّراضي» تجعل التّصالح يظهر وكأنّه «طبيعي» وكشيء ضروري لا يمكن تجنّبه"[4].

إنّ هذه الكيفيّة التي تقتحم بها الإيديولوجيا الخطاب الأدبي تسمح بالقول إنّ الإيديولوجيا لا تنفكّ تقترن بمقوّمات تكسب النّصّ أبعادًا جماليّة، ومن هنا يحقّ لنا أن نسأل: ما هي تجلّيات حضورها في الخطاب الأدبي؟ ثمّ ما مدى استجابته لهذا الحضور والتّشكّل؟ وكيف يمكن

[1] فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مرجع سابق، ص119.

[2] حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص26.

[3] صبري حافظ: الرّواية شكلاً أدبيًّا ومؤسسة اجتماعيّة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، 1983، ص79.

[4] حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص32. والرّأي لرينيه بالبيار.

للإيديولوجيا أن تكشف، وهي منداحة في الخطاب الأدبي، علاقة النّصّ بالواقع؟ وما وجوه أثر تلك العلاقة على الأساليب والطّرائق المستعملة في النّصّ الأدبي؟

إنّ هذه الأسئلة، من جهة أولى، تستثير قضايا كبرى في الأدب، ورغبة في التّحديد رأيت أن أستقصي أنحاء النّظر في طبيعة علاقة الإيديولوجيا بالرّواية، موضوع البحث، عسى أن يكون هذا التّعيين مسوِّغًا لضبط حدود تلك العلاقة وكيفيّاتها وأبعادها. كما أنّ هذه الأسئلة، من جهة أخرى، توجّه الباحثة إلى طرح أسئلة مخصوصة هي من صميم البحث، من مثل: ما دور الكاتب في بناء الإيديولوجيا في الرّواية؟ أو كيف يتجلّى حضوره فيها؟ وما الدّور التّأويلي المنوط بالقارىء حيال القيم الإيديولوجيّة، وطرائق اشتغالها في الرّواية؟ ثمّ من هم أبرز النّقّاد الذين درسوا الإيديولوجيا في علاقتها بالخطاب الرّوائي؟ وكيف تبلورت آراؤهم ومذاهبهم إزاء تلك العلاقة؟ وما مدى استجابة النّصوص الرّوائية لهذه المذاهب؟

لقد نزع بعض من النّقّاد إلى التّعامل مع الإيديولوجيّات المندغمة في النّصّ الرّوائي على أنّها تعبير عن إيديولوجيّة الكاتب وصوته وهو خارج الحكاية. ولعلَّ عبد المحسن طه بدر من أبرز مَن آلى على نفسه ألا ينشغل بشيء، في خضم دراسته أدبَ نجيب محفوظ، غير "تحديد الصّلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الأدبي الذي يبدعه"[1]. وهو يؤيّد نجاعة مهمته وسدادها بالاستناد إلى قولة لنجيب محفوظ ذاته تسوّغ وترجّح هذا الاتّجاه. يقول مستدِلاً بكلام محفوظ: "الأدب وثيقة تسجيليّة للأديب لا للتّاريخ والواقع"[2]. وحتى يتأدّى المقصد الذي أراد على أكمل وجه نجده، في بحث آخر، يجعلُ وكدَه "محاولةَ الكشف عن رؤية الأديب، ومدى تأثيرها في العمل الفنّي"[3]. وهو، في ارتياده هذا المسلك، لم يكتم تخوّفه من المزالق الخطرة، على حدّ تعبيره، التي يمكن أن تقود إليها مثل تلك المحاولة[4]. وليس هذا النّحو الذي نحاه هذا النّاقد وغيره ببعيد عمّا ذهب إليه محمّد كامل الخطيب عندما رأى أنّ الرّواية في علاقتها بالإيديولوجيا تسلك مسلكًا واحدًا، فهي إمّا أن تعبّر عن إيديولوجيا سائدة في الواقع

---

[1] عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1978، ص5.
[2] المرجع نفسه، ص17.
[3] عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1983، ص6.
[4] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

يتمازج بها الكاتب ويدعو إليها. وإمّا أن تنحو منحًى آخر، وذلك حين يغاير الكاتب إيديولوجيا الواقع الكائن ويعارضها، ويطمح إلى واقع أفضل حالاً من الرّاهن[1].

وإذا ما أيّدنا هذا الرّأي نفينا، منذ الوهلة الأولى، أن تتنزّل في النّصّ الرّوائي إيديولوجيّات متصارعة. والحقيقة إنّ ذلك يجافي طبيعة الفنّ الرّوائي، لاسيّما أنّ القطب الذي عليه المدار فيه هو الصّراع الذي يتولّد ممّا يجري بين المواقف والإيديولوجيّات من مواجهات ذات نزعة تقييميّة، وعلى هذا فإنّ الصّراع كفيل بتعيين حدود كلِّ الإيديولوجيّات في النّصّ، ورسم مناطق الائتلاف والاختلاف فيما بينها. كما أنّ المؤلّف في إنتاجه الأدبي لا ينبثق، كما يرى المفكّر الجدليّ غولدمان، من كيان إنطولوجيّ منعزل، وإنّما يصدر عن رؤية كلّيّة تعبّر عن وعي جماعي متولّد من ذات فاعلة تتجاوز الذّات الفرديّة[2]. وفضلاً عن ذلك فإنّ التّعلّق بقصديّة الكاتب والتّفتيش عن صوته الإيديولوجي عند دراسة النّصّ الرّوائي قد يكون مناوئًا لأبجديات العمل الإبداعي؛ إذ يعني ذلك أنْ يستحيل الخطاب الرّوائي وثيقة تؤرخ الخلفيّة الفكريّة والإيديولوجيّة لصاحبها، والحال أنّ "الكاتب «لا يكتب إيديولوجيا» بل يعكس بشكل لا مباشر جملة تناقضات اجتماعية تحت تأثير إيديولوجيا معيّنة"[3]. وفي هذا ما يؤكّد السّمة التّخيّليّة للنّصّ الرّوائي الذي يفترض خلقَ مسافة بينه وبين الكاتب، ويرشح عن ذلك إيديولوجيا ذات سمة خاصّة بسبب انخراطها في نسق إيديولوجي متناقض، وخضوعها لوجوه من التّغيير تتراوح بين الحضور والغياب؛ علاوة على احتكامها إلى شروط إنتاج النّصّ الرّوائي. وفي هذا السّياق يؤكّد باختين على أنّ "الرّواية لا تشتمل على متكلّم واحد، وقيمةُ كلامها لا تنحصر فيما تقوله الشّخصيّات – الأبطال، وإنّما هناك، بالحتم، تعدّد لساني ناتج عن اختلاف المواقع، والمواقف، والمصالح، والانتماءات الاجتماعيّة والإيديولوجيّة"[4]. وهذا التّصوّر هو الأكثر ملاءمة لحقيقة النّصّ الرّوائي، وما يقتضيه من شروط تحيل الإيديولوجيا مقوّمًا جماليًّا. وفضلاً عن ذلك، فإنّ هذا التّصوّر قد ينجم عنه تقابل واضح بين الإيديولوجيّات له ما يسوِّغه عند الكاتب؛ ذلك أنّ "كتّاب الرّواية غالبًا

---

[1] ينظر: محمّد كامل الخطيب: الرّواية والواقع، صدر في سلسلة النّقد الأدبي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص108.

[2] ينظر: جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية قراءة في لوسيان غولدمان، مجلّة فصول، المجلّد الأول، العدد الثاني، يناير 1981، ص30-31.

[3] فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مرجع سابق، ص131.

[4] ميخائيل باختين: المتكلم في الرّواية، ت: محمّد برادة، مجلّة فصول، المجلّد الخامس، العدد الثالث، إبريل، مايو، يونيو، 1985، ص104.

ما يقومون بعرض هذه الإيديولوجيّات والمواجهة بينها من أجل أن يقولوا شيئًا ضمنيًّا آخر ربما يكون مخالفًا لمجموع تلك الإيديولوجيّات نفسها"[1]. وكلُّ ذلك يجعل الإيديولوجيا لا تستقرّ على حدّ حاسم داخل النّصّ الرّوائي كما هو شأنها في المرجع الخارجي. وعلى هذا فإنّ السّؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف تتبدّى ذاتيّة الكاتب حيال الإيديولوجيا في الخطاب الرّوائي؟ هل هو حيادي النّزعة أم يجنح صوبَ الانحياز؟

ما ينبغي أن نستدركه، بَدءًا، هو أنّ النّصّ الرّوائيّ، مهما نزع كاتبه إلى الموضوعيّة في عرض الصّراع الإيديولوجي الدّائر بين الشّخصيّات، ومهما تنصَّل من إقحام نفسه فيما ينتج، كونه يحتلّ مستوى سرديًّا من شأنه أن يفترض مسافة بينه وبين ما ينسجه؛ لَهو خليقٌ، أيّ النّصّ، بأن يكشف عدول صاحبه إلى بسط سلطته الإيديولوجيّة عليه، "فما من قول إلا وهو متضمِّن لعلامات تحيل على الذّات القائلة"[2]. ولكنّ الكاتب يحرص على تحويل منزعه الإيديولوجي أدبيًّا بشكل يعدل به عن حقيقته المرجعيّة. وبذلك "تنقل عمليّةُ التّحويلِ الأدبيّةِ وضْعَ إيديولوجيا الكاتب إلى وضعٍ آخرَ تصبح فيه مستقلّة عنه أو تصبح العلاقةُ بينهما ظاهريّة وغير جوهريّة"[3]. ووسيلةُ الكاتب في هذا التّحويل الأدبي، أو بتعبير آخر في تأديب الإيديولوجيا، الأشكالُ والأساليب التي يتوخّاها لتشكيل البنى الحدثيّة، وكذلك الشّخصيّات باعتبارها محامل للقيم والأقوال والأفعال، إلى جانب الرّائي وما ينجزه من وجهات نظر تكشف عن مواقف مختلفة وتصوّرات متعدّدة، فضلاً عن المواطن الضّمنيّة والمسكوت عنه في الرّواية؛ وكلّ هذا يفتح المجال واسعًا أمام تأويلات القارىء سعيًا منه إلى الوقوف على مشروع الكاتب الإيديولوجي في النّصّ الرّوائي.

وبناءً على هذه الطّريقة التي يبني بها الكاتب نصّه الرّوائي في تعامله مع الإيديولوجيا اعتنى بعض النّقّاد بالتّمييز بين كاتب يميل إلى الحياد في طرح موقفه، وبين كاتب ينحو منحى الانحياز. ومن أبرز من نبَّه إلى ذلك ميخائيل باختين الذي كان يلحُّ على النّمط الدّيالوجي والنّمط

---

[1] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع سابق، ص33.

[2] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص259. والرّأي لكاترين أوريكيّوني.

[3] فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مرجع سابق، ص134.

المونولوجي في الرّواية؛ للتّمييز بين رواية حواريّة توهم بحياديّة الكاتب وتعاليه على الاندغام بشكل سافر في الإيديولوجيا المتنزّلة في النّصّ، وبين روايةِ أطروحةٍ ذات نمط مونولوجي تفضح إيديولوجيّة الكاتب، وتَورُّطَه التّبشيري لها بتسلّطه على تصوّرات الشّخصيّات، وتوجيهها أنَّى شاء، وإن تنكَّب عن طريق التّصريح المباشر بالتماس حيل فنّيّة متنوّعة.

ولئن اقتضى النّمط الدّيالوجي، عند باختين، البرهنةَ على حياديّة الكاتب أمام الصّراع الإيديولوجي في النّصّ، دون التّدخّل بالانتصار لإيديولوجيّة ما أو إثبات تفوّقها على غيرها؛ فإنّه بذلك يترك القارىء متلبّسًا بالحيرة حيال الموقف الحقيقي للكاتب، فالإيديولوجيّات تنهض بإشارات ضمنيّة وصريحة لتتكشّف بوجوه شتّى، "إنّها لا تخضع للصّورة الموضوعيّة الخاصّة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقًا لصوت المؤلّف"[1]. إنّ الكاتب هنا يراقب إيديولوجيّات النّصّ ويمتحنها ويتأمّلها من علٍ، وآراؤه هي جزء من الصّراع الإيديولوجي متى ما التبست بأصوات الشّخصيّات. وقد لا يقف القارىء على آثار إيديولوجيا الكاتب إلا مع نهاية النّصّ الرّوائي.

غير أنّ ما يجدر الالتفات إليه هنا هو أنّ الخطاب الرّوائي، وإن كان ذا سمت ديالوجي وموسوم بالحياديّة إزاء الإيديولوجيّات المتصارعة فيه، لا ينبغي أن يسقط في مصادرات ضيّقة تقصي التّمايز بين تلك الإيديولوجيّات، وبالتّالي تمنحها قيمًا متعادلة[*]؛ ذلك أنّ الكاتب مهما تظاهر بالحياد إزاء الصّراع الإيديولوجي بين الشّخصيّات؛ فإنّه ينتخب تصوّرات معيّنة، ويعدل عن أخرى؛ فتُستأثَر أفكار ووقائع بالعناية، وتُهمل أخرى هي عنده ليست بذات شأن كبير؛ وهو ما يكشف انحيازه فيفقد الحيادُ الذي تظاهر به صفته المطلقة، إذ لا يعدو أن يكون ضربًا من الصّنعة الخادعة. وإلى مثل هذا انتهى هنري متران في دراسته الأبعاد الإيديولوجيّة للشّخصيّات

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1986، ص11.

[*] لقد ذهب حميد لحمداني إلى عكس ذلك الرّأي عند حديثه عن الرّواية الدّيالوجية وموقف الكاتب من الصّراع الإيديولوجي فيها؛ إذ يقول "إنّ صوت الكاتب في الواقع (أو إيديولوجيّته) يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعدّدة المتعارضة منذ بداية الرّواية، غير أنّ جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذّر تمامًا تحديد الموقف الذي يتبنّاه الكاتب ما دام يدير الصّراع في شبه حياد تامّ". ينظر كتابه: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص36.

والمؤلّف؛ إذ يقول: "ليس ثمّة شيء محايد في الرّواية وكلُّ الأشياء فيها ترتبط بمنطق جماعي. وترجع إلى تنازع الأفكار الذي يميّز المشهد الفكري لعصر من العصور"[1].

وإذا ما تحوّلنا إلى موقف الكاتب في الرّواية المونولوجية تحديدًا، ودور القارىء التّأويلي إزاءه تبيّن لنا صحّة ما ذهب إليه ميتران بجلاء أكثر؛ فالشّخصيّات تضطلع بأدوار سرديّة موكولة إليها لتميط اللّثام عن إيديولوجيّة الكاتب التي عدل إليها عند كتابة النّصّ، ويسلمنا هذا إلى أنّ للكاتب سلطانًا مكينًا على القارىء أيضًا إذ يستدرجه إلى رؤيته الإيديولوجيّة بشتى الطّرق؛ ذلك أنّ هذا الضّرب من الرّوايات "يخصّ وعي المؤلّف وحده بصورة استثنائيّة"[2]؛ ما يجعله مستحوِذًا استحواذًا على العمليّة السّرديّة، وتكون سلطته الإيديولوجيّة، بمقتضى ذلك، واضحة على القارىء، قد يعبّر عنها بصورة مباشرة ودعائيّة، وقد يموِّهها ويخفيها، ولكنها تظلّ حاضرة منغرسة في النّصّ.

ولعلَّ النّظر في علاقة الرّواية بالإيديولوجيا من جهة تناول النّقّاد لها يمكن أن يبلور قضايا أكثر نضجًا تدور في فلك هذه العلاقة. وعسى أن يمكّننا ذلك من تعيين سمات تلك العلاقة عند دراسة النّصوص الرّوائيّة، وأن يفيدنا في تقرِّي ملامح إيديولوجيّة استحالت مقوِّمًا جماليًّا في النّصّ الرّوائي.

ذهب ميخائيل باختين إلى أنّ الخطاب الرّوائي، وإن كان خطابًا إنشائيًّا، لا ينفكّ من التباسه بالإيديولوجيا؛ من منطلق استيعابه الكثير من الأفكار المتضاربة والرّؤيات المتباينة واللّهجات المتعدّدة. ويقول في ذلك: "إنّ ملفوظًا حيًّا ينبثق، بدلالة، في لحظة تاريخيّة وداخل بيئة اجتماعيّة محدّدتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسةِ آلاف الأسلاك الحواريّة الحيّة المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي- الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهامِ بحيويّة، في الحوار الاجتماعي"[3]. ولعلّ ذهابه هذا المذهب أوصله إلى معالجة الإيديولوجيا وكأنّها مادّة أوّليَّة من مواد بنية الرّواية، فـــ "النّصّ داخل التّاريخ وداخل المجتمع المتصوّرين بدورهما كنصوص

[1] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص36. أحال الخبو هذا الاستشهاد إلى كتاب: الخطاب الرّوائي لهنري ميتران.

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص14.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ت: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص52.

يقرأها الكاتب ويندمج فيها أثناء كتابتها"[1]. وقد اقتضى منه عمله النّصيّ هذا الوقوف على الكلمة كدليل لغوي إيديولوجي، فهو يرى أنّ "الكلمة هي الظّاهرة الإيديولوجيّة الأمثل. إنّ واقع الكلمة بأكمله تبتلعه وظيفتها كدليل. ولا تحتمل، أيْ الكلمة، أيَّ شيء غير مرتبط بهذه الوظيفة، كما أنّها لا تحتمل أيّ شيء غير متولّد عنها. إنّها نمط العلاقة المجتمعيّة الأكثر صفاء والأكثر حسّيّة (...) ففي الكلمة بالضّبط تتجلّى الأشكال القاعديّة، والأشكال الإيديولوجيّة العامّة على أحسن وجه"[2]. وعلى أساس هذا التّصوّر عند باختين كان ترسيخُ مفهوم النّصّ من جهة كونه منطلقًا للنّظر؛ فليس ثمّة حاجة تلحُّ على تفسير الواقع داخل الرّواية بالواقع خارج الرّواية، ذلك أنّ الواقع مُتَحَيِّنٌ على المستوى اللساني عينِه؛ إذ "لا يمكن رصد عمليّة اندماج الواقع في الإيديولوجيا، وولادة الثّيمات والأشكال بسهولة، إلا على أرضيّة الكلمة"[3].

ويبدو أنّ اتّفاق الإنشائيّين مع هذا النّهج في دراسة باختين النّصَّ الرّوائي جعلهم ينصرفون إلى أبحاثه. ومن ذلك ما لاحظه تودوروف عند باختين من نزعة شكلانيّة إزاء علاقة الأدب بالمجتمع. وهو ما تواطأ تودوروف عليه في دراساته، مؤكّدًا ضرورة تجاوز مفهوم تفسير الأدب؛ للنّأي بالنّصّ عن كلّ ما يحفُّ به من ظروف تاريخيّة أو اجتماعيّة أو نفسيّة، إذ المعوّل على ما يتأدَّى داخلَ النّصّ من علاقات سببيّة أو زمنيّة أو غيرها[4]. ويأتي ذلك في سياق ما سمَّاه تودوروف «الأدبيّة» التي ترى في النّصّ الأدبي ذاته، من جهة أولى، موضوعًا كافيًا للمعرفة. وتعدّ، من جهة ثانية، كلَّ نصٍّ تجلّيًا لبنية مجرّدة[5].

وما يجدر الإشارة إليه هنا هو أنّ باختين، وإن اهتمَّ في دراسته النّصَّ الرّوائي بالجانب اللّغوي، فهو يرى، على عكس ما ذهب إليه الإنشائيّون، أنّ الشّكل والمضمون بمثابة ظاهرة

---

[1] بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، مرجع سابق، ص204. استشهد زيما بهذا الكلام في معرض حديثه عن باختين.

[2] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] لمزيد من التّوضيح ينظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ عمّان، ط2، 1996، ص23-39.

[5] ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص20.

اجتماعيّة[1]، ومنجز لغويّ ذي نظام دلالي. فهو إذن "لم ينظر إلى هذا النّظام الدّلالي من حيث هو شكل لغوي فقط، وإنّما من حيث هو تعبير اجتماعي"[2]. وعلى هذا ربط باختين الاستعمال اللّغوي بالمسألة الاجتماعيّة ذات الأبعاد الإيديولوجيّة. ولئن رأى الشكليّون الرّوس أنّ الإيديولوجيّات جميعها عبارة عن نظام لغوي، فإنّ باختين يرى "أنّ كلّ الإيديولوجيّات بمختلف أشكالها دينيّة كانت أم فنيّة أو أدبيّة أم قانونيّة، هي نظام دلالي"[3].

وعلى الرّغم من أنّ آراء باختين لم تخضعه إلى مقاربة النّصّ الرّوائي مقاربة بنيويّة جارية على مثال الدّرس اللّساني؛ فإنّها قد اقتضت منه التّقليل من قيمة مفهوم الانعكاس. ولعلَّ مردَّ ما لاقاه من اضطهاد في روسيا، ومحاربة لأفكاره قد جاء بسبب عدوله عن الطّريقة الماركسيّة المألوفة في تفسير الأدب. فالانعكاس عنده لا يفضي إلا إلى علاقة آليَّة تنفصل عن النّظر في النّسق الإيديولوجيّ داخل النّصّ، لتصله بما هو واقع خارجه. ولهذا نجده يعارض بشدّة مصطلح السّببيّة مسوِّغًا ذلك بكونه يقيم علاقة ميكانيكيّة بين البنية الفوقيّة والبنية التّحتيّة. ورأى أنّ السّبيل إلى تجاوز هذه الآليّة يمكن بوساطة الدّليل اللّغوي الذي يعبّر عن علاقة جدليّة تعكس وجوهًا من التّأثّر والتّأثير بين الإيديولوجيا والبنية التّحتيّة. يقول في ذلك: "تسمح دراسة الدّليل اللّسني بملاحظة استمرار سيرورة التّطوّر الجدليَّة بأسهل كيفيّة وأعمقها. هذه السّيرورة التي تذهب من البنية التّحتيّة حتّى البنيات الفوقيّة. وعلى أرضيّة فلسفة اللّغة يسهل جدًّا اقتلاع التّفسير بالسّببيّة الآليّة للظّواهر الإيديولوجيّة"[4].

يتّضح من هذا أنّ باختين اتّخذ من اللّغة، كدلائل إيديولوجيّة، موضوعًا للدّرس، ولئن قرن وظيفتها بالإحالة إلى ما هو داخل النّصّ، فإنّه لم يقصِ وظيفتها القِيَمِيَّة بما لها من تأثير فاعل على ما هو خارج النّصّ؛ وترتّب على هذا أن يمنحها موقعًا فكريًّا وإيديولوجيًّا ينهض بتغيير الواقع ببنيتيه الفوقيّة والتّحتيّة؛ "فدراسة الدّلائل اللّغوية تعني في الوقت نفسه التّعامل مع العلاقات

[1] ينظر: محمد برادة: الرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993، ص17. استخلص براده هذا الرأي لباختين حول الشكل والمضمون من قول باختين: "الشكل والمضمون شيئًا واحدًا داخل الخطاب الذي يعدّ بمثابة ظاهرة اجتماعيّة". ينظر: ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، 1985، ص104.

[2] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القوميّة للبحث العلمي، طرابلس، ط1، 1982، ص16-17. الرّأي عن باختين في الإحالة السّابقة لجمال شحيّد في مقدّمة الكتاب.

[3] من مقدمة كتاب المرجع السّابق، ص16.

[4] ميخائيل باختين: الماركسيّة وفلسفة اللغة، مرجع سابق، ص37.

الاجتماعيّة والاقتصاديّة، ومع الإيديولوجيّات الموجودة في الواقع"[1]. ومن هذه الوجهة ينظر باختين في إيديولوجيا الرّواية من جهة فاعليّتها لا من جهة تركيبها اللّغوي المنغلق على نفسه، فالإيديولوجيا في الرّواية دلائل حقيق بأن توسم بما تتميّز به من سمات نصيّة، ولكنّها أيضًا جديرة بأن تجسّد الواقع الاجتماعي وما ينطوي عليه من أبعاد إيديولوجيّة.

إنّ منهج باختين في التّعامل مع الإيديولوجيا في النّصّ الرّوائي، وإن مكّن من توسيع مجال الدّراسة الألسنيّة لاهتمامه بربط المسألة اللّغوية بالجانب الاجتماعي ذي البعد الإيديولوجي، فإنّه سلك مسلكًا مغايرًا لما سلكه النّقّاد المتأثّرون بالرّؤية الماركسيّة. ولكن لا مجال للحديث عن توافق كبير بين أولئك النّقّاد الماركسيّين، فهم أيضًا ليسوا سواء في التّأثّر بالماركسيّة. ولعلَّ بيير ماشيري من أبرز من نحا بعلاقة الإيديولوجيا بالرّواية نحوًا آخر غير الذي ذهب إليه النّقّاد الماركسيّون من قبله على غرار لينين الذي أقام أبحاثه على ثلاثة مفاهيم رئيسيّة تتحدّد في المرآة، والانعكاس، والتّعبير. وقد أشار لينين إلى هذه المفاهيم في معرض نقده أدبَ تولستوي، وذلك في مقاله الموسوم بعنوان "لييف تولستوي مرآة للثّورة الرّوسيّة". وممّا أورده عن قناعته التّامّة بضرورة نهوض الأدب على هذه المفاهيم، قوله: "إذا كان أمامنا كاتب عظيم حقًّا، لا بدَّ له أن يعكس في مؤلّفاته بعض الجوانب الجوهريّة في ثورتنا على الأقلّ"[2]. وقوله: "تولستوي أصيل؛ إذ إنّ أفكاره، إذا أُخذت مجتمعة، تعبّر بالضّبط عن خصائص ثورتنا بوصفها ثورة فلاحيّة برجوازيّة. فالتّناقضات في آراء تولستوي، من وجهة النّظر هذه، مرآة حقيقيّة لتلك الظّروف المتناقضة التي أحاطت بنشاط الفلاحين التّاريخي في ثورتنا"[3]. ولئن أكّد ماشيري على هذه المفاهيم الثّلاثة عند لينين كونها أبرز المفاهيم التي وسمت نقده في المقالات التي تناول فيها أدب تولستوي[4]؛ فإنّه قد لفت الانتباه إلى أنّ المرآة جزئيّة لأنّها لا تضطلع بعكس الحقيقة الكلّيّة

[1] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع سابق، ص74. أشار لحمداني إلى هذا الرّأي في سياق حديثه عن باختين.

[2] ف. إ. لينين: في الأدب والفن، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1972، ج1، ص، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص207-208.

[4] ينظر: بيير ماشيري: لينين ناقدًا لتولستوي، ترجمة: عبد الرّشيد الصّادق محمودي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، 1985، ص148.

كما هي في الواقع، بل تنتقي ما تعكسه[1]. والرّأي عنده أنّ تحليل النّصّ الرّوائي قمين بتكملة مفهوم المرآة، فلسنا في حاجة إلى التّنقل بين الواقع والنّصّ لإنجاز مشهد كلّيّ. وعلى هذا يتّضح أنّ "مرآة الأدب ليست إذن مرآة إلا في الظّاهر، أو أنّها، على الأقلّ، لا تعكس صور الأشياء إلا بطريقة خاصّة بها"[2].

وما يتأتّى من هذا التّصوّر أنّ ماشيري يربط النّصّ الرّوائي بالإحالة الدّاخليّة، كما يفتح باب التّأويل فسيحًا للقبض على البنية الذّاتيّة له؛ لأنّها بنية دالّة فاعلة تنهض بوظيفة أساسيّة هي وظيفة التّحوّل من طور نقل الواقع الكائن إلى طور تخطّيه إلى واقع ممكن؛ "إذ يرى ماشيري أنّ العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله؛ فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجيا في النّصّ الأدبي إلا من خلال جوانبه الصّامتة الدّالّة؛ أي نشعر بها في فجوات النّصّ وأبعاده الغائبة. هذه الجوانب الصّامتة هي التي يجب أن يتوقّف عندها النّاقد ليجعلها تتكلّم"[3]. إنّ هذا التّصوّر هو ما ينسجم حقًّا، في تقدير ماشيري، وطبيعة النّصّ الرّوائي الذي يقتضي إعادة بناء الرّؤى الفكريّة والقيم الإيديولوجيّة بناء جماليًّا يكون فيه الواقع أعمق وأنفذ وأكثر إنتاجًا للمعنى حتى في مواطنه الصّامتة؛ فمن أخصّ خصائص بنية النّصّ الأدبي، في نظره، أنّها بنية غير مركزيّة وناقصة؛ "لأنّها قائمة على مواقع صمت ومراوغة، وهي لا تضاهي الواقع أو تماثله أو توازنه أو تعكسه"[4]. وهكذا يتّضح أنّ انعتاقَ مرآة النّصّ الرّوائي من مهمّة نقل الواقع بأمانة، سبيلٌ إلى جعلها مفهومًا قابلاً للاتّساع والامتداد لتغطية مساحات من صورة الواقع النّاقصة؛ وكلُّ ذلك سبيل إلى وصلها بمكتسبات تؤهّلها لأن تكون بمثابة رؤية للعالم إنْ من جهة الصّراع الإيديولوجي داخل النّصّ الرّوائي، وإنْ من جهة التّأويل الذي يتمخّض من لدن أعوان سرديّة داخل النّصّ الرّوائي، أو مرويٍّ له يقبع خارجه. وفي سياق تأييد ذلك يقول ماشيري: "المرآة معبّرة بسبب ما لا تعكسه، بقدر ما هي معبّرة بسبب ما تعكسه"[5].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها. ساق ماشيري بعض آرائه عن لينين في إطار مناقشته المفاهيم السّالف ذكرها.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص31.

[4] فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبيّة: التراث وإشكاليّات المنهج، مجلة عالم الفكر، المجلد23، العدد4/3، 1995، ص203. أشار أبو العينين إلى هذا الرّأي في نطاق حديثه عن كتاب "نظريّة في الإنتاج الأدبي" لبيير ماشيري.

[5] بيير ماشيري: لينين ناقدًا لتولستوي، مرجع سابق، ص151.

ولئن باين ماشيري نظرة لينين في تناوله مفهوم المرآة، فإنّه من البيِّن عدم تحييده الرّؤية الماركسيّة كلِّيَّةً، ومقتضى ذلك رَبْطُ الأدب بمساره التّاريخي. فهو وإنْ ألمح إلى أهميّة الإحالة الدّاخليّة في دراسة النّصّ الأدبي؛ فإنّه لم ينزع إلى اعتبار النّصّ وحدة مركزيّة المعنى ومنغلقة على ذاتها. وفي ذلك يقول: "يتناول التّحليل النّظري النّصّ بوصفه مركز الاهتمام والمعنى؛ ولكنّ ذلك لا يعني أن نعامل النّصّ كما لو كان منغلقًا على نفسه، متمركزًا فيها، ولا يرتبط بأيّ شيء خارجه"[1]. ولقد اهتمَّ كثير من النّقّاد، قبلَه، بهذه المسألة التي تقرُّ بعلاقةٍ ما بين النّصّ الرّوائي والواقع الاجتماعي وأوسعوها تحليلاً وتعليلاً وتجويدًا على نحو ما يمكن الوقوف عليه عند جورج بليخانوف، وجورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان.

لقد نقد بليخانوف النّصّ الرّوائي نقدًا جدليًّا انطلاقًا من نظريّة المادّيّة التّاريخيّة التي تعدُّ النّتاج الأدبي صورةً تعكس البنية الفكريّة للمجتمع[2]؛ وهو بهذا الرّأي إنّما يؤكّد على الرّؤية الماركسيّة للفنّ التي تراه جزءًا من البنية الفوقيّة للمجتمع، أي جزءًا من إيديولوجيا المجتمع[*]؛ ولذلك ذهب إلى أنّ "النّاقدَ الأدبيَّ الذي يريد تحليل أثر ما ملزمٌ، قبل كلِّ شيء، بأن يُدرك ما العنصر المعبّر عنه في هذا الأثر من عناصر **الوعي الاجتماعي** (أو **الوعي الطّبقي**)"[3]. ولمَّا كان الصّراع بين طبقات المجتمع ينهض على المصالح المادّيّة؛ فإنّ ذلك يقتضي صراعًا آخر على المستوى الفكري. وعلى هذا فإنّ الرّواية التي هي شكل من أشكال البنية الفكريّة تختزن وجوهًا شتى من الصّراع الإيديولوجي؛ بما يتناسب وفكر طبقة معيّنة أو فئة اجتماعيّة لهما إيديولوجيّتهما الخاصّة والفاعلة في الحراك الاجتماعي والصّراع الإيديولوجي. ومن هنا يتّضح أنّ "نقطة الانطلاق عند بليخانوف هي أنّ الفنون والآداب هي في الأساس تعبير عن ميول

---

[1] كرستوفر بتلر: التفسير، والتفكيك، والإيديولوجية، ترجمة: نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، 1985، ص91. أورد كرستوفر هذا الشاهد نقلاً عن ماشيري.

[2] ينظر: تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص23. ألمح إيجلتون إلى هذه الفكرة في إطار حديثه عن آراء بليخانوف في علاقة الأدب بالمجتمع.

[*] تجدر الإشارة هنا إلى أنّ بليخانوف من أبرز أصحاب "مدرسة البناء الفوقي"؛ فقد ذهب إلى أنّ الأدب يعتمد على البناء الفوقي، ويستند في تطوّره على الإيديولوجيا، ونادرًا ما يعتمد على قوى اقتصاديّة. وبليخانوف بهذا الرّأي يعارض أصحاب "مدرسة الأساس"، على غرار شولياتيكوف وفريشه وكوجان وبيريفيرزيف، الذين يصرّون على اعتماد الأدب اعتمادًا مباشرًا على الأساس الاقتصادي.

ينظر: فتحي أبو العينين: التّفسير الاجتماعي للظّاهرة الأدبيّة: التّراث وإشكاليّات المنهج، مرجع سابق، ص186-187.

[3] جورج بليخانوف: الفنّ والتّصوّر المادّي للتّاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1977، ص59. تغليظ الخطّ من المؤلّف نفسه.

المجتمع وأحواله النّفسيّة لطبقة معيّنة. وتتمثّل مهمة النّاقد في ترجمة الأفكار التي يعبّر عنها الفنّان في إنتاجه من لغة الفنّ إلى لغة علم الاجتماع"[1].

إنّ بليخانوف، وبالرّغم من حرصه، في كتاباته التّنظيريّة، على تمييز الكتابة الإبداعيّة، بما لها من خصوصيّة جماليَّة، من باقي أشكال التّعبير ذات الطّابع الإيديولوجي المباشر*، ظلَّ، في كتاباته التّطبيقيّة، حبيسَ النّظرة التّقليديّة التي تيمِّم وجهها شطرَ المضمون وتُفْرِده بالدّرس والتّحليل والنّقد. ولعلّ انشغال بليخانوف بالمضمون بصورة رئيسيّة مردّه إلى تمسّكه بالرّؤية الماركسيّة التي تنصرف إلى المضمون انصرافًا غلابًا. وقد ذكر المنظّر الماركسي إنجلز في سياق تمييزه بين مضمون الإيديولوجيا وشكلها أنّ الإيديولوجيا قابلة للتّمتّع باستقلال ذاتي حقيقي من حيث الشّكل. إلا أنّه سوّغ عدوله، هو وماركس، عن الشّكل واستمساكهما بالمضمون بتحرِّيهما إرساء أسس التّصوّر الماديّ للتّاريخ ضدّ التّصوّر المثاليّ الذي كان سائدًا[2]. ولذلك أنعم بليخانوف نظره في الجانب الدّلالي محاولاً استلال الدّلالة الاجتماعية والإيديولوجيّة من مضامين الرّواية، دون كبير التفات إلى البناء الجمالي، ويمكن الوقوف على ذلك في كتابه (الفنّ والتّصوّر المادّي للتّاريخ)، حيث أقام نقده التّطبيقي، وبشكل ملحّ، على أساس إيديولوجي مباشر[3]، مُعْتَنيًا بـــ "إيجاد «معادل اجتماعي» للحقائق الاجتماعيّة"[4]. وممّا ترتّب على منطلقات دراساته وغاياتها أنّه جعل الفعل الأوّل المنوط بالنّاقد هو تحليل الأثر الفني في سبيل تبيُّن رؤية الكاتب الإيديولوجيّة، ثمّ يتلوه الفعل الثّاني الذي يتحدّد في تقييم الخصائص الجماليّة للأثر، وهو لا يعدو أن يكون رديفًا ومتمِّمًا للفعل الأوّل[5]. يقول: "إنّ الفعل الأوّل للنّقد المادّي لا يغني عن الفعل الثّاني، بل يتطلّبه بوصفه تتمّته الضّروريّة"[6].

---

[1] فتحي أبو العينين: التّفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبيّة: التّراث وإشكاليّات المنهج، مرجع سابق، ص184.

* من بين الأشكال التّعبيرية ذات الطّابع الإيديولوجي المباشر الأشكال الحقوقيّة، والسّياسيّة، والدّينيّة، والفلسفيّة. ينظر: جورج طرابيشي: الماركسيّة والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص89.

[2] ينظر: جورج طرابيشي: الماركسية والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص88.

[3] ينظر: جورج بليخانوف: الفنّ والتّصوّر المادي للتّاريخ، مرجع سابق، ص184-212.

[4] تيري إيجلتون: الماركسيّة والنّقد الأدبي، مرجع سابق، ص34. أتى إيجلتون بهذا الشّاهد في سياق حديثه عن تجلّيات أدب الالتزام عند بليخانوف.

[5] ينظر: جورج بليخانوف: الفنّ والتّصوّر المادّي للتّاريخ، مرجع سابق، ص59-60.

[6] المرجع نفسه، ص60.

إنّ هذه الأوّليَّة التي خصَّ بها بليخانوف الدّلالة الاجتماعية إنّما تكشف عن تمكّن المنزع الإيديولوجي من تحليله، فلم يكن حديثه عن الجانب الجمالي إلا بمثابة تقييم يتجاوب مع المضمون ويتّجه إليه في المقام الأوّل، أكثر من كونه متّجهًا إلى الشّكل وتمثّلاته وإيحاءاته الدّلالية والجماليّة. وما يساعد على هذا التّقييم، كما يوضّح بليخانوف، "نقد مادّي متماسك منطقيًّا، يجب أن يتمثّل، مثلما فعل المثاليّون، في تقييم الخصائص الجماليّة للأثر موضوع الدّرس"[1].

إنّ ما انطوى عليه النّقد الجدلي في بداياته من إشكالات تقتضي إيغال النّظر في الجانب الإيديولوجي، جعل الخطاب الرّوائي أقرب إلى الخطاب الاجتماعي منه إلى الخطاب الأدبي، وقد استرعى هذا انتباه بعض النّقّاد ونزع بهم إلى ضرورة الاعتناء بالبنية الفنّيّة من جهة ملابستها المضمون، وذلك من أجل بلورة نظريّة روائيّة أكثر نضجًا. ولعلَّ أبرز الجهود النّقديّة صيغت في نطاق المنهج البنيوي التّكويني على غرار ما وقف عليه كلٌّ من جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان[*].

إنّ من أكثر المسائل التي استرعت اهتمام جورج لوكاتش في دراسته النّصوص الرّوائيّة مسألة علاقة الرّواية بالواقع وما ينطوي عليه من ظروف فكريّة وإيديولوجيّة. فلوكاتش يرى أنّ ما من نصّ روائي إلا وتربطه بالواقع أسباب وأنساب، ولكنّ طبيعة الواقع في المرجع يختلف إذا ما انسجم داخل النّصّ الرّوائي كونه عالمًا متخيَّلاً. ومن هذا المنطلق يميّز لوكاتش بين رواية تتوخّى تقليد الواقع ومحاكاته، ورواية تتولّى عكس الواقع والإحالة إليه. "فالرّواية في تقديره تعكس ولا تقلِّد. ولكنّها تخضع، بشكل اضطراري مضطرب غالبًا، إلى الواقع المعاصر الذي يقرّر لدرجة كبيرة طبيعة البناء الأدبي"[2]. لذا فإنّ مَن يتعامل مع الرّواية باعتبارها تعكس ما في

---

[1] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[*] ألمح غولدمان إلى أنّ ما أسماه "البنيويّة التّكوينيّة" قد تناولها قبله أستاذه جورج لوكاتش. وقد أكّد ذلك في سياق حديثه عن سيرورة الفكر النّقدي للوكاتش. وفي ذلك يقول جمال شحيِّد شارحًا كلام غولدمان، في إطار تعليقه على أستاذه لوكاتش: "فبينما كانت مقولة الشّكل تسيطر على كتابات لوكاتش في ما قبل، إذا به بتوجهه الجديد (الذي يطلق عليه غولدمان تسمية البنيويّة التّكوينيّة) الذي بدأ سنة 1923، يتبنى مقولة الوعي الممكن".

ينظر: جمال شحيِّد: في البنيويّة التّركيبيّة- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن الرّشيد للطّباعة والنّشر، بغداد، ط1، 1982، ص22.

[2] مورس شرودر وآخرون: نظريّة الرّواية- علاقة التّعبير بالواقع، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التّحرير، بغداد، د.ط، 1986، ص77. ذكر شرودر الرّأي السّابق في سياق حديثه عن لوكاتش.

الواقع يبدأ بالعالم الخارجي وينتهي مع الرّواية. أمّا من يذهب إلى أنّ الرّواية تقليد يحاكي الواقع فإنه يوجّه عنايته أولاً إلى بناء عالم تصوّري وينتهي ليتشابه تدريجيًّا مع العالم الخارجي[1].

غير أنّ الفعل الرّوائي عند لوكاتش لا يتوقّف على انعكاس ميكانيكي للواقع، وإنّما يتأدّى من خلال عكس ذلك الواقع بشكل تعبير فنّيّ جدليّ يمكن أن يستوعب علاقة قرابة بين ما هو من صميم النّصّ من أفكار ورؤًى فنّيّة وعناصر وأساليب، وبين ما هو خارج عن النّصّ من ظروف اقتصاديّة وسياسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة. وفي تأكيد ذلك يقول لوكاتش: "إنّنا لا نستطيع أن نعثر على مفهوم مادّي جدلي للشّكل الرّوائي من حيث هو ملحمة برجوازيّة إلا على أساس المعرفة الجدليّة بالأسباب الاقصاديّة الحقيقيّة لهذه التّناقضات كافّة"[2]. وقد استدلَّ مورس شرودر على مسألة العلاقة بين الفنّ الرّوائي والمجتمع، في ضوء الماديّة الجدليّة عند جورج لوكاتش بقوله: "إنّ الواقع الاقتصادي والاجتماعي، كما يقول لوكاتش، يوجِد ويولِّد بالمقابل تركيبًا أدبيًّا"[3].

وإلى جانب اعتناء لوكاتش بدراسة العلاقة بين النّصّ الرّوائي والواقع، كان حريصًا، أيضًا، على دراسة المقوّمات الفكريّة والثّقافيّة المحدِّدة لرؤية الكاتب. ومن جملة ما انتهى إليه إمكانيّة وجود تفاوت بين الانتماء الفكري الذي يبثُّه الكاتب في مؤلَّفاته، والانتماء الاجتماعي الذي يحتلُّه في الواقع. وقد اقتضت هذه النّتيجة تحييد النّظرة الميكانيكيّة في تفسير النّصوص الرّوائيّة التي من شأنها تحليل أعمال الرّوائيّين بالنّظر إلى مستوياتهم الاجتماعيّة، أو مذاهبهم الفكريّة التي يعلنون عنها في الواقع. فقد يناوىء المؤلِّفون طبقتهم الاجتماعيّة، ويطمحون في كتاباتهم إلى مناهضة المقدّس من معتقداتهم الفكريّة؛ لاختراق أسوار أخرى ومواقع مختلفة تعبّر عن طبقات اجتماعيّة، ورؤًى إيديولوجيّة مغايرة لهم في الموقع والموقف. وقد انتصر لوكاتش لهذا المنحى بعد دراسته أعمال مجموعة من الرّوائيّين الكبار. حيث رأى "أنّ الحقَّ: الجوعُ إلى الواقع.

---

[1] لمزيد من التوضيح ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] جورج لوكاتش: نظرية الرّواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشّوفي، دمشق، ط1، 1987، ص23.

وفي هذا الصّدد يقول مير سكابيرو Meyer Schapiro متحدّثًا عمّا تُحدثه الإيديولوجيا من أثر في العلاقات القائمة بين الاقتصاد والفنّ، وذلك في معرض تفسيره نظريّة ماركس: "بينَ العلاقات الاقتصاديّة وأساليب الفنّ تتدخل عملية البناء الإيديولوجي: وهو تحول معقّد خيالي فيما تلعبه الطّبقات من أدوار وفي حاجاتها؛ مما يؤثر في المجالات الخاصّة، الدّين الأساطير والحياة المدنيّة، وهذا يهيِّىء للفنون فكراتها وموضوعاتها الرّئيسيّة".

ورد هذا القول في كتاب: توماس مونرو: التّطوّر في الفنون وبعض نظريّات أخرى في تاريخ الثّقافة، ترجمة: محمّد علي أبو درة وآخرون، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، د.ط، 1971، ج1، ص238.

[3] مورس شرودر وآخرون: نظرية الرواية- علاقة التعبير بالواقع، مرجع سابق، ص75.

وتحمّسُ الفنانِ العظيم للواقع، والوجهُ الأخلاقي المقابل لذلك: نزاهةُ الكاتب. وإذا كان التّطوّرُ الفنّيُّ، عند كتّاب واقعيّين بمستوى نبوغ بلزاك، ستندال أو تولستوي، الدّاخليُّ للمواقفِ وللشّخصيّاتِ التي تخيّلوها، يدخلُ في تناقض مع أحكامهم المسبّقة العزيزة عليهم، أو حتّى مع قناعاتهم المقدّسة، فهم لم يتردّدوا في إبعاد الأحكام المسبّقة والقناعات ووصف ما يرونه فعلاً. وهذه الصّرامة بخصوص تصوّرهم الشّخصي المباشر والذّاتي للعالم هي أعمق الأخلاق الأدبيّة لدى الواقعيّين الكبار"[1].

ولهذا التّفاوت بين فكر الكاتب وانتمائه الاجتماعي وبين ما يرشح به النّصّ الرّوائي من إيديولوجيّات متواجهة تجلٍّ آخرُ؛ إذ قد يفضي ذلك إلى استيعاب النّصّ تناقضات الواقع المتباينة، ويقابل بين الرّؤية الإيديولوجيّة للكاتب بوصفها فكرًا مُنجَزًا، وبين الصّراع الإيديولوجي للشّخصيّات بوصفه فكرًا محرِّرًا لعقيدة المؤلِّف الرّاسخة والمنفتحة أيضًا على العناصر اللاواعية من إبداعه. ولعلَّ مثل هذا الانعتاق والانفتاح يساعدان المؤلِّف على ألا يكون في نصّه الرّوائي متّجهًا إلى الحديث عن الأبعاد القيميَّة والفكريّة بشكل معلن ومباشر، وإنّما يحتم عليه أن يكون مهتمًّا، بَدءًا، بالمقوّمات الجماليّة في البناء. ومن هنا فـــ "إنّ الرّواية إذن لم تعد مجرّد فكر إيديولوجيّ، لكنّها أولاً وقبل كلِّ شيء صياغة جماليّة، ربّما تتجاوز الذّات المبدعة أحيانًا لتفصح عن صوت آخر قد يكون معارضًا لهذه الذّات نفسها"[2].

وإذا ما تحوّلنا إلى غولدمان وجدناه يقف على أفكار لوكاتش وينحو نحو تجويدها وتوسيعها؛ إذ انطلق من مصادرة، تبنّاها، قبلاً، أستاذه لوكاتش، قوامُها أنّ الرّواية كأدب تتخطّى أيّ رؤية إيديولوجيّة ضيّقة؛ لأنّها تحيل إلى بلورة رؤية للعالم في شكل فنّي. فـــ "كلّ عمل أدبي أو فنّي كبير هو تعبير عن رؤية للعالم. وهذه الرّؤية هي ظاهرة من ظاهرات الوعي الجماعي

[1] جورج لوكاتش: بلزاك والواقعيَة الفرنسيّة، ترجمة: محمّد عليّ اليوسفيّ، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، صفاقس، ط1، 1985، ص19.
[2] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع سابق، ص63.

الذي يبلغ ذروة وضوحه المعنوي أو الحسّي في وعي المفكّر أو الشّاعر"[1]. وقد جلّى غولدمان هذه الفكرة بأهمّيّة النّظر في تمثّلاتها في النّصّ الرّوائي، وذلك بالانطلاق من البنية الدّاخليّة للنّصّ في سبيل الوصول إلى بنيته الدّالّة*، وفهم أبعادها، ثمّ تفسير هذه البنية بوصلها بالواقع الخارجي لإدراك وظيفتها في المجتمع ومنظومتيه الفكريّة والإيديولوجيّة. ولئن كان تصدّي النّاقد إلى البنية الدّلاليّة مسألة غاية في الأهمّيّة، فإنّ وقوفه على ما يكتسيه النّصّ من رؤية للعالم كان سبيلاً إلى استصفاء وظائف أكثر تكاملاً وشموليّة. ومن هذا المنطلق يرى غولدمان "أنّ «رؤية العالم» تشكّل مع «البنية ذات الدّلالة» وحدة متكاملة. فالأولى تشرح النّصّ وتفسّره، بينما الثّانية تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميّز"[2]. ومن شأن الاحتكام إلى هاتين المسألتين، كما يقدّر غولدمان، مجافاة الاعتساف، واطّراح الآليّة في نقد العمل الرّوائي.

إنّ غولدمان بمنهجه الموسوم بالبنيويّة التّكوينيّة يتوجّه نحو نزعة إيديولوجيّة ترتكز في تصوّرها للعالم على الماديّة الجدليّة التّاريخيَّة[3]، إلا أنّه يتنكّب عن سبيل أولئك السّائرين في ركب النّقد الجدلي التّقليدي الذي لم يكن أستاذه لوكاتش بمنأى عنه في بعض أعماله النّقديّة. والحال أنهم يجنحون إلى تحليل النّصوص الرّوائيّة بإحالتها إلى الخارج باعتبارها تعبيرًا يستقي مظانّه الفكريّة والقيميّة من الواقع، ويرتبط بالأنا الرّوائيّة كذات منتجة له؛ ولذا وجَّه غولدمان النّقّاد إلى "عدم إيلاء أهمّيّة خاصّة، في فهم العمل، للنّيّات الواعيّة للأفراد، وللنّيّات الواعية لكتَّاب الأعمال الأدبيّة حين يتعلّق الأمر بهذه الأعمال؛ فالوعي لا يشكّل في واقع الأمر سوى

---

[1] جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص170.

احتاط شحيّد، في سياق حديثه عن نجاعة دور البنيوية التّكوينية في رصد ما في النّصوص الرّوائيّة من تعبير عن رؤيةٍ للعالم، بقوله: "لكي لا نظلم غولدمان لا بد من التّذكير بأنّ البنيويّة التّكوينيّة التي يعتمدها لا تكون ذات دلالة إلا في النّصوص الفلسفيّة والأدبيّة الكبرى التي تعبّر عن رؤية المجتمع". ينظر كتابه السّابق، ص93.

* يقول شحيّد متحدّثًا عن مسألة البنية الدّلالية من جهة المقصود بها، وأهميّتها: "المقصود بكلمة البنية الدّالّة (أو الدّلاليّة) هو المعنى الدّاخلي لهذه البنية الذي ينمّ عن وعي جماعي معين". "أمَّا البنية، في المذهب الإيديولوجي (والمتمثّل هنا بالبنيويّة التّكوينيّة)، فلا تفهم بحدّ ذاتها خارج حدود الزّمان والمكان، وإنّما من خلال تطورّها وتحرّكها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدّد زمانيًّا ومكانيًّا. وهذه هي مقولة ماركسيَّة واضحة". وقد بيّن في موضع آخر أهميتها إذ يقول: "عندما يتكلّم غولدمان عن البنية (أو البنى) الدّلاليّة فإنّه يفكّر في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شموليّة الظّاهرة الاجتماعيّة التي يعبّر عنها الكاتب لا لكونه ينطق باسم الجماعة. وبالتّالي فإنّ المقصود ربط البنية بالوعي الجماعي".

ينظر: المرجع نفسه، ص، ص80، 76، 45.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] ينظر: لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، مرجع سابق، ص،ص13،14،31. وينظر أيضًا: جمال شحيِّد: في البنيوية التركيبية- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص76.

عنصر جزئي للسّلوك البشري، وهو يتملّك في أغلب الأحيان مضموناً غير مطابق للطّبيعة الموضوعيّة لهذا السّلوك"[1].

نخلص ممّا سبق إلى أنّ غولدمان التفتَ إلى مسألتين هامّتين، أمّا الأولى فتكمن في نهوض منهجه النّقدي على دعامتين هما: "البنية" التي ينبغي النّظر فيها، بدءًا، لفهم بنية العمل الدّاخليّة، ثمّ "التّكوين" الذي يقتضي وظيفة مرجعيّة تقترن بتفسير العمل الرّوائي، وذلك بالبحث في علاقته بالبنى الفكريّة الواقعة خارجه. وعلى هذا ندرك أنّ العمل الرّوائي لا يملك مقوّمات انسجامه بالانغلاق على ذاته، وإنّما ثمّة إحالات خارجيّة يجب ربطه بها؛ لأنّها تُعينه على استكمال مقوّمات الانسجام داخله. وأمّا المسألة الثّانية فتتبدّى فيما يشي به منهج غولدمان من أهمّيّة الجانب النّفسي في تفسير العمل الأدبي؛ إذ لم ينفِ أن يكون العمل الرّوائي محكومًا بشروط سيكولوجيّة تكشف حضور الذّات اللاوعية فيه. وقد ألمح شحيِّد إلى التفات غولدمان إلى الجانب النّفسي عند الكاتب، وذلك في معرض حديثه عن فائدة دراسة سيرة الكاتب والفئة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها. والرّأي عند غولدمان أنّ دراسة العناصر الشّخصيّة النّفسيّة للكاتب يمكن أن تقدّم بعض الإيضاحات التي تمسّ بعض جزئيّات النّصّ[2]. وما يجدر الإشارة إليه هنا هو أنّ غولدمان وإن ذهب إلى أهمّيّة الوقوف على الجانب السّيكولوجي للكاتب عند دراسة العمل الأدبي؛ فإنّه عدل عن المقاربة التّحليليّة النّفسيّة التي تراهن على الوجاهة المطلقة للفرد في الإبداع الأدبي. فالذّات المبدعة، في تصوّره البنيوي التّكويني، هي الذّات الفوق فرديّة أو الذّات الجماعيّة، وهو بذلك يعاكس النّظريّة الفرويديّة التي تقول بفرديّة الذّات وانعزالها. إلا أنّه عرض

---

[1] لوسيان غولدمان: المنهجيّة في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى المنساوي، دار الحداثة، ط1، 1981، ص12.

يقول جابر عصفور، متحدّثًا عمّا أشار إليه غولدمان من تنبيه بشأن الحدود الفاصلة بين المقاصد الواعية وبين الطّريقة التي يشعر بها المؤلّف عند إنتاج عمله الأدبي: "إنّ غولدمان يؤكّد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية للمؤلف- أي أفكاره الفلسفيّة، أو السّياسيّة، أو الأدبيّة – وبين الطّريقة التي يشعر بها، أو يرى بها العالم الذي يخلقه. ويؤكّد على أنّ انتصار المقاصد الواعية إنّما هو تدمير للعمل الأدبي الذي تعتمد قيمته الجماليّة على مدى تعبيره – رغم المقاصد الواعية للكاتب، بل عكسها في كثير من الأحيان – عن الطّريقة التي يشعر بها الكاتب أو يرى بها شخصيّاته".

ينظر، جابر عصفور: عن البنيويّة التوليديّة قراءة في لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص40.

[2] ينظر: جمال شحيِّد: في البنيويّة التّركيبيّة- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص89. وص132.

وجوه الالتقاء والافتراق بين التّصوّرين البنيوي التّكويني والتّحليلي النّفسي. وأكّد أنّ التّحليل النّفسي في وجوه الالتقاء تلك يعدُّ بنيويّة تكوينيّة[1].

وفضلاً عن عدول غولدمان عن النّظرية الفرويديّة في التّحليل، فإنّه حذّر من التّخليط المنهجي الذي يحصل، عند تحليل العمل الأدبي، جرّاء تلمّس العلاقات بين الإبداع الأدبي وبين الحياة الاجتماعيّة. وفي ذلك يقول: "سوء التّفاهم الأكثر خطأ وانتشارًا، والذي نريد الإشارة إليه، هو ذلك الذي يخلط بين المادّيّة الجدليّة وبين نظريات هيبوليت تين مُعْزِيًا إليها تفسير العمل الأدبي بوساطة سيرة الكاتب والبيئة الاجتماعيّة التي عاش فيها"[2]. ويُفضي جميع ما سبق إلى أنّ ناقد العمل الرّوائي وفق منهج البنيويّة التّكوينيّة منوط "بتبنّي منظور واسع، لا يغفل التّحليل الدّاخلي للنّتاج، واندراجه ضمن البنيات التّاريخيّة والاجتماعيّة، ولا يغفل كذلك دراسة السّيرة الذّاتيّة ونفسيّة الفنّان، كأدوات مساعدة. وفي المحلّ الأخير يدعو إلى إدخال النّتاج في علاقة مع البنيات الأساسيّة للواقع التّاريخي والاجتماعي"[3].

ومن المسائل الهامّة التي وقف عليها غولدمان مسألتا الشّكل والمضمون. فهو يرى أنّ دراسة البنى الفنّيّة ليست غاية، وإنّما هي وسيلة تمكّن الكاتب من التّعبير عن بنى اجتماعيّة؛ فالفنّ عند غولدمان تعبير عن وعي جماعي ينهض به فنان تجاوز فرديّته[4]، ولعلّ اعتناء البنيويّة التّكوينيّة بالمعنى الاجتماعي في النّصّ الرّوائي دون إهمال لدور الفرد فيه، هو ما يفضي إلى تحقيق الوحدة بين الشّكل والمضمون؛ ذلك أنّ "الحقيقة الإستطيقيّة تردّنا إلى تميّز الأديب الفرد بالضّرورة، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوي عليه هذا الإنتاج من كشف، على المستوى الإدراكي، في استيعاب العناصر المنظّمة لبنية الوعي الجماعي"[5]. ولهذا السّبب نجد غولدمان يقول: "لا تقتصر المسألة الجماليّة الصّحيحة على معرفتنا لماهيّة الوسائل الفنّيّة التي استعملها الفنّان، وإنّما بخاصّة عندما نطرح السّؤال: لماذا كانت هذه الوسائل ملائمة جدًّا لتعبّر عن رؤية

[1] لمزيد من التفصيل ينظر: لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 1996، ص9-12.

[2] لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، مرجع سابق، ص13.

[3] بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، مقالات مجموعة في كتاب بعنوان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984، ص48.

[4] ينظر: جابر عصفور: نظريّات معاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998، ص83.

[5] جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية قراءة في لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص50.

الفنّان الخاصّة للعالم"[1]. ومن هنا يجدر بالدّارس إذا اضطلع بدراسة الجانب الفنّي في العمل الرّوائي ألا يكون تحليله بمنأى عن وصل تلك الوسائل الفنّيّة بمضمون اجتماعي يسوِّغ استعمال الفنّان لها؛ إذ إنّ "القيمة الفنّيّة لعمل ما يتمّ تقييمها بناء على الغنى والوحدة الموجودين في العالم المبتدَع، وبناءً على إيجاد الشّكل الأكثر ملاءمة لخلق هذا العالم والتّعبير عنه"[2].

هكذا يتبدَّى أنّ جماليّة العمل الأدبي لها أبعاد اجتماعية– تاريخيّة تنبثق من العلاقة المزدوجة القائمة في كلِّ نصٍّ وهي العلاقة بين الشّكل والمضمون. "ذلك أنّ البنيويّة التّكوينيّة التي نادى بها غولدمان هي إيديولوجيّة ولها تصوّر للعالم يرتكز على المادّيّة الجدليّة والتّاريخيّة. ويعتقد غولدمان، أيضًا، أنّنا لا نستطيع أن نفهم جوهر الجمال، بمعزل عن العالم الخارجي. ذلك أنّ فكرة الجمال بحدّ ذاتها لها خلفيّة وجوديّة تاريخيّة، وليست فقط تصوّريّة بحتة"[3].

وممّا يعدّ تتميمًا لمنهج غولدمان في التّعامل مع العمل الرّوائي تمييزه بين نوعين من الوعي هما الوعي الفعلي، والوعي الممكن*. وفي ذلك يقول إنّ "المبدع الأدبي ليس مجرد انعكاس لوعي جماعي حقيقي ومعطى، وإنما مآل نزعات خاصّة بوعي هذه الجماعة أو تلك إلى مستوى من التّماسك شديد العمق، وهو وعي يجب تصوّره بوصفه واقعًا ديناميكيًّا، موجّهًا نحو حالة ما من التّوازن، وما يَفْصل، في الأساس في هذا الميدان كما هو الأمر في الميادين الأخرى كافّة، السّوسيولوجيا الماركسيّةَ عن كلّ النّزعات السّوسيولوجيّة الوضعيَّة، النّسبيّة أو الانتقائيّة، هو أنّ السّوسيولوجيا الماركسيّة ترى أنّ المفهوم الأساسي لا في الوعي الجماعي الحقيقي، بل في المفهوم المبني للوعي الممكن الذي يسمح وحده بفهم الأوّل"[4]. وعلى هذا الأساس فإنّ الوعي بالواقع الكائن ينطوي على الوعي بالواقع الممكن، ويغتني بما هو أكثر، متخطّيًا الحدود لبلوغ وعي شموليٍّ. ومن هذه الجهة يؤكّد غولدمان أنّ للعمل الرّوائي أدوارًا كبيرة في إغناء الواقع السّائد من قِبَل ما يؤلّفه من عناصر دلاليّة جدليَّة مناوئة لمألوف التّصوّرات يمكن أن تنفتح على

---

[1] جمال شحيِّد: في البنيوية التركيبية- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص92.

[2] لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، مرجع سابق، ص25.

[3] جمال شحيِّد: في البنيوية التركيبية- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص76.

* قديمًا وقف أرسطو، في سياق حديثه عن المحاكاة، على الفرق بين الواقع الكائن والواقع الممكن، ورأى أنّ "مهمّة الشّاعر الحقيقيّة ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع".

ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص26.

[4] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993، ص24-25.

منظومة من القيم والأفكار والحاجات المأمولة، وترسم واقعًا أفضل من الواقع الرّاهن الذي تحياه جماعة ما أو فئة معيّنة. "وينتج عن ذلك أنّ أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطّبقة. وكلُّ عمل أدبي، بالتّالي، يجسّد ويبلور رؤية العالم لدى هذه الطّبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن"[1]. ولهذا يرى غولدمان أنّ لجوء النّاقد إلى تفسير العمل الرّوائي بالواقع الكائن قد يوقعه في مغبة الابتسار، وينأى به عن الوقوف على الوظيفة الحقيقية لذلك العمل[*].

إنّ ما توصّل إليه غولدمان من نتائج إثر دراسته العملَ الرّوائي كانت محلّ اهتمام بيير زيما، فقد ناقش مفهومي البنية الدّلاليّة، ورؤية العالم عند غولدمان، ثمّ انتقد عليه اتّخاذ البنيةِ الدّلاليّة مبدأً ينسِّق النّصَّ الأدبي، واعتبار تماسُكِه موقوفًا عليها، ورأى "أنّ غولدمان يبدأ من حكم قيمي جمالي مؤكِّدًا أنّ الفنّ والأدب يجب أن يسعيا إلى تحقيق أفضل اتّساق. ومن المؤكَّد أنّ هذا الحكم هو تعميم غير مقبول، لا يضع في اعتباره فنّ الطّليعة (السّوريالي، التّعبيري أو المستقبلي) حيث يرفض أصحابه الفرضيّة الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة الجديدة عن الاتّساق"[2]. كما رأى كذلك أنّ مفهوم رؤية العالم يجافي التّعبير عن الوعي الفعلي الواقعي لجماعة ما؛ ذلك "أنّ رؤية العالم كما عرّفها غولدمان، ليست واقعة (أو حدثًا) إمبريقيًّا. وهي لا تتبع عالم التّجارب اليوميّة التي تتّصف بالسّلالم القيميّة المستقرّة إلى حدٍّ ما (...) ولهذا السّبب فإنّ رؤية العالم التي نجدها في «رواية عظيمة» لا تعبّر عن الوعي الإمبريقي الواقعي لأعضاء الجماعة ولكن عن الوعي المثالي، أقصى الوعي الممكن"[3].

كما ذهب زيما إلى أنّ غولدمان في تحليله البنيةَ الدّاخليّة للعمل الرّوائي ينزع إلى النّظرة الانطباعيّة، ويستند إلى ذوقه، ويعدل عن الاحتكام إلى أدوات وتقنيّات من شأنها أن تقود إلى نتائج أكثر علميّة. ولعلَّ من أبرز ما خَلُصَ إليه أنّ قوام المعنى في النّصّ الرّوائي، بما يحمله من أبعاد إيديولوجيّة، وما يشفُّ به من إحالات تصله بالواقع المرجعي، إنّما يتأدَّى بالنّظر في

---

[1] جمال شحيّد: في البنيويّة التّركيبيّة- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص 41.

[*] لم يفت غولدمان التّنبيه على أنّ الرّؤية الشّمولية، التي تستحقّ نقدًا واعيًا بما تشي به من وعي بالواقع الممكن، لا تتوفّر إلا "للكتاب والمفكرين الكبار دون الصّغار منهم الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه". ينظر: جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مرجع سابق، ص 41.

[2] بيير زيما: النّقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنّصّ الأدبيّ، مرجع سابق، ص53.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها. لمزيد من التّوضيح، ينظر: المرجع نفسه، ص51-54.

المظهر التّركيبي والمظهر الدّلالي للنّص الرّوائي. يقول: "إنّ نقاط ضعف (البنيويّة التّوليديّة) تكمن كلُّها في عدم قدرتها على تحليل ونقد النّصّ الأدبي على المستوى اللّغوي: الدّلالي والتّركيبي والسّردي"[1]. ويرى أنّ إغفال هذه المستويات من شأنه أن يقود إلى إجراء مفاهيم غامضة الدّلالة على النّصّ تحيل إلى رأي النّاقد ونظرته أكثر من ارتباطها بالنّصّ المراد تحليله. وفي التّحذير من ذلك يقول: "طالما نتساءل حول معرفة أيّة إيديولوجيّة أو رؤية للعالم «يعبّر» عنها نصّ معيّن فإنّنا نقفز فوق العتبة اللغويّة (الإمبريقيّة) ونحكم على البحث الاجتماعي بمعالجة مفاهيم مبهمة مثل «الوعي»، «الالتزام»، أو «المنظور». هذه المفاهيم التي بإمكان الخطاب النّظري تعريفها على هواه، لا يمكن أبدًا التّحقّق منها بالنّسبة للنّصّ الأدبي: حيث إنّ قيمتها الإمبريقيّة مشكوك فيها لدرجة كبيرة"[2].

لقد صاغ زيما نظريته من منطلق انتقاده قصور البنيويّة التّكوينيّة في دراسة النّصّ الأدبي دراسة لغويّة تصله بسياقه الاجتماعي على مستوى اللّغة. وأمّا المعوّل عنده في إنجاز هذا التّحليل اللّغوي فيكون بالاعتماد على نظريّة يمكن عن طريقها دراسة الدّلالات الإيديولوجيّة في الرّواية وهي موصولة بمكتسبات علوم اللّسان، وذلك بواسطة إجراءات وأدوات محدّدة يمكن تطبيقها على النّصّ الرّوائي موضع الدّرس. ومن هذا المنطلق ينصرف زيما إلى التّأكيد على "أهميّة النّصّ. غير أنّه يقدّم مفهومًا مختلفًا للنّصّ، لا باعتباره بنية لغويّة منغلقة ينبغي البحث عن تجريدها المثالي، وإنّما ككيان ملموس وحيّ يعيش حياته عبر قوانينه الخاصّة، ولكنّه يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعيّة التي يعيش في إطارها ويُبدع ويتلقّى"[3].

إنّ هذا الاعتداد بالنّصّ حدا بزيما إلى الاعتقاد بأنّ القضايا الاقتصاديّة والاجتماعيّة تنهض في النّصّ الرّوائي بواسطة مظاهر لسانيّة تجسّد قوامَه التّناصّي؛ لذلك نجده يقول: "إنّ الرّواية هي مجموعة من البنى الدّلاليّة، التّركيبيّة والسّرديّة التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعيّة والاقتصاديّة على مستوى اللّغة: اللّغة هي إذن البنية الوسيطة الواقعة بين النّصّ والمجتمع، الذي

[1] المرجع نفسه، ص88.
[2] المرجع نفسه، ص203-204.
[3] من مقدمة المرجع السّابق، ص8.

يعتبر نفسه نظامًا من العلامات الكلاميّة وغير الكلاميّة"[1]. وعلى هذا فإنّ الدّلالة الإيديولوجيّة للنّصّ لا تكون إلا متعلّقة بقضايا لسانيّة داخلة في ذلك النّصّ.

ولعلَّ هذا الاتّجاه في التّعامل مع النّصّ الرّوائي يتلاقى مع ما ذهب إليه باختين في كون النّصّ منغمسًا داخل الواقع الإيديولوجي وجاريًا في مجراه؛ "باعتبار أنّ العلاقة بين المجتمع والنّصّ، ليست علاقة انفصال أو تأثير وتأثّر وإنّما هي علاقة كمون بصفة أساسيّة"[2]. ولكنّ زيما يتجاوز باختين في مسألة حياديّة المؤلِّف إزاء إيديولوجيّات النّصّ الرّوائي، لاسيّما في الرّواية الحواريّة، إذ يرى زيما أنّ "كلّ نصّ تحليلي يمكن أن يُفهم كموقف إيديولوجي نقدي أو غير نقدي بالنّسبة للنّصوص التخيُّليَّة الأخرى أو غيرها من النّصوص المنطوقة أو المكتوبة. كما أنّ النّصّ التّخيّلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكّد على مشروعيّة بعض المصالح الاجتماعيّة من أجل التّشكيك في مصالح الآخرين"[3]. وعلى هذا النّحو يكتسي النّصّ وظيفة جدليّة مؤدَّاها أن يتّخذ موقفًا مؤيّدًا أو معارضًا حيال النّسق الإيديولوجي المتناقض المندرج داخل بنيته، وهذا كفيل بمنح الخطاب الرّوائي دورًا إيديولوجيًّا فاعلاً كونه خطابًا قادرًا على إثراء الحوار الإيديولوجي في الواقع لما يمتلكه من موقف محدَّد له نزعة تقيميّة.

والحاصل من هذا التّمهيد النّظري هو أنّ الإيديولوجيا تأدَّتْ من مظانٍّ فكريّة وفلسفيّة متّعددة ومتنوّعة. وقد تمخّض عن النّظر في علاقتها بالرّواية معالجات وتنظيرات أنتجت مفاهيم ورؤًى وتصوّرات وكيفيّات إجراء متنوّعة بل متباينة. ومن هنا كان للرّواية دور كبير في إغناء الإيديولوجيا كمفهوم من جهة ما يتوفّر فيها من خصائص تميّزها من سائر الأجناس الأدبيّة.

[1] بيير زيما: النّقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنّص الأدبي، مرجع سابق، ص155.

[2] من مقدمة كتاب المرجع السابق، ص9. وقد أورد سيد بحراوي، كاتب المقدّمة، الكلام السّابق في سياق بيان تلاقي إنجاز زيما النّقدي مع إنجاز باختين وغيره من منظّري هذا الاتجاه الهامّ، على حدِّ تعبيره، الذي يبحث عن العلاقات الاجتماعية داخل البنى النّصيّة.

[3] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع سابق، ص87. والرّأي لزيما.

الفصل الأوّل

الشّخصيّات

- **رواية "الينابيع": تقديم**

تتوزّع رواية الينابيع على جزأين نزع معهما الكاتب إلى توضيح العنوان الأصلي بعنوان فرعي، وهو بمثابة الكلام على الكلام يجلّي دلالات تتّصل بالبنية الحدثيّة في كلّ جزء من الرّواية؛ ما يجعل العنوانين الفرعيّين أكثر دلالة والتصاقًا بموضوع كلّ رواية من العنوان الرئيسي الجامع بينهما كليهما. وقد وُسِم الجزء الأوّل بـــ "الصّوت"، ويتألّف من ثلاثة وستين فصلاً، وعُنْوِنَ الجزء الثّاني بـــ "الماء الأسود"، ويضمّ واحدًا وستين فصلاً. والفصول جميعها جاءت مرقّمة مجرّدة من عناوين داخليّة. فالقطب الذي عليه المدار هو العنوانان الفرعيّان، لِما لكلٍّ واحد منهما ما يسوِّغه في التّركيب الحكائيّ. فالجزء الأوّل ارتبط عنوانه "الصّوت" ببطل الرّواية "محمّد العوّاد"، بسبب ما كان عليه من هيام لاعج يشبك أوتار قلبه بأوتار العود الذي ملأ عليه كيانه، وكان سببًا رئيسيًّا فيما جرى له، في مسيرة حياته، من تحوّلات لها وشائجُ وثيقة بحقيقة الأوضاع في جزيرة البحرين، مطلعَ القرن العشرين. كما أشار إلى ذلك الكاتب. ما يجعل روايته رواية واقعيّة، وقد تجلّى فيها أكثر ما تجلّى مذهب الواقعيّة النّقديّة؛ إذ يلحّ فيها الكاتب، كشأن كتّاب هذا النّمط الرّوائي، "على تعرية جوانب الخلل الاجتماعي والسّياسي ونقدها نقدًا ينتهي إلى التّشهير بها وإدانتها في أغلب الأحيان"[1]. كما سيتّضح لاحقًا. وهو منحًى في الكتابة يأتلف بشكل كبير مع أغلب شخصيّات "الينابيع" في تلك الحِقبة التّاريخيّة التي كانت كثيرًا ما ترى أنّ للواقع الكائن سلطانًا غالبًا عليها؛ فتنزع إلى انتقاده، ولكنّها تعدل عن تغييره[2]. غير أنّ هذا المنحى يختلف عمّا تجلّى في عدد من روايات الكاتب؛ بسبب ما اتّسمت به من رؤية

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، الرّباط، ط1، 1999، ص294.

[2] من أوضح السّمات التي يمكن بها التّمييز بين الواقعيّة النّقديّة، والواقعيّة الاشتراكيّة أنّ الأولى لا تدعو إلى فلسفة أو إيديولوجيّة معيّنة، كما هو الشّأن عند الواقعيّين الاشتراكيّين، بل تكتفي بعرضها وتحليلها. ولعلّ أبرز ما يجمع كتّاب الواقعيّة النّقديّة هو موقفهم الإجمالي من الظّلم والاستغلال وفساد الصّلات الإنسانيّة والاجتماعيّة، ورفضهم للآفات والشّرور التي كانت تعاني منها مجتمعاتهم. إنّهم متقاربون في منطلقاتهم الفكريّة العامّة من حيث رفضهم لنظام القنانة، وهضم حقوق الآخرين وامتهانهم، ومن حيث ميلهم إلى الدّفاع عن الحريّة، والمساواة والإخاء والتّقدّم. أمّا غير ذلك فإنّنا لا نجدهم يشتركون في الدّعوة إلى الأفكار أو المبادىء المعينة العمليّة المتّفق على أسلوب تطبيقها في الحياة.

ينظر: الرّشيد بو شعير: الواقعيّة وتيّاراتها في الآداب السّرديّة الأوروبيّة، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص55-56.

اشتراكيّة ثوريّة. ومن أمثلة هذه الرّوايات: رواية "ذهب مع النّفط"، ورواية "محمّد ثائرًا"، ورواية "ساعة ظهور الأرواح".

وأمّا الجزء الثّاني من الرّواية فقد حمل عنوان "الماء الأسود"؛ لاهتمام الكاتب في الجزأين كليهما بإماطة اللّثام عن الانعطافة النّوعيّة في بعض أحوال الواقع الاقتصاديّ والاجتماعيّ والسّياسيّ في البحرين إثر ظهور النّفط. ولعلّ مِن أبرز ما يميّز هذا الجزء من سابقه، توظيفَ النّفط للتّحدّث عن جيلين متناقضين. أمّا الأوّل فيمثّل جيل السّلف الكادِح الذي انشغل بلقمة العيش، فشرع يتلمّس دروبها العَسِرة، ويكدّ من أجلها في أعمال تسحق كينونته، وتحتجب معها إنسانيّته، منتقلاً من العمل الحرفيّ التّقليديّ المضني، إلى حفر بطن الأرض بآلات حديديّة ضخمة وصلدة تحت سياط الشّمس. وأمّا الثّاني فيعلن عن طلوع جيل مغاير يتفوّق على مَن تقدّم عليه سنًّا؛ إمّا لكونه متعلِّمًا يدرك واقع الوطن، ويعي قضايا الأمّة، من مثل: عادل خسرو، وثريّا، وبدر الوزّان، وجميل المدهون، وكريم الشّاكر، وسلمان العكّار. وإمّا لكونه متمرِّدًا رافضًا يناوىء واقعًا مستلِبًا، من مثل: علي العوّاد، وحسن. وقد جسّد هذا الجيل الجديد خطرًا حقيقيًّا على سلطة المحتلّ؛ لإيمانه بضرورة المقاومة، ومعه تلوح بشائر صبح جديد لمّا يتّسقْ بعدُ، لأسباب سيؤتى عليها عند الحديث عن الشّخصيّات.

وعلى هذا فإنّ عنوان "الينابيع" الذي وسم به الكاتب عبد الله خليفة روايته بجزأيها الأوّل والثّاني ينبىء عن وقوفه على مصادر القضايا والإشكالات التي أفضت إلى تغيّرات صورة الواقع في البحرين في مناحٍ مختلفة الاتّجاهات، ومتنوّعة القيم. فلئن أوهم الكاتب بأنّ رواية "الينابيع" مطبوعة بطابع تخييليّ من خلال مكوّنات بنية الشّكل، وأساليب السّرد، وأنساق الخطاب؛ فإنّ ما فيها من ملامح ووقائع يجذبنا إلى واقع البحرين مطلعَ القرن العشرين جذبًا، ويكسو الرّواية كسوة الوجود الحقيقيّ. وذلك على غرار ما نجده من استحضار هذه الرّواية المكانَ والزّمان الواقعيّين بتوضيح الكاتب في فاتحة النّصّ بأنّ أحداث روايته قد وقعت في "البحرين في بداية القرن العشرين"[1]، علاوة على الكثير من الأمكنة المرجعيّة المنداحة فيها، وبعض الوقائع الحقيقيّة التي حدثت فعلاً في تلك المدّة الزّمنيّة، من مثل غرق إحدى سفن

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارت، الشّارقة، د.ط، 1998، ج1، ص9.

الغوص الكبيرة[1]، والتّحوّل عن مهنة الغوص بعد طفرة النّفط. كما أحال الكاتب على بعض الأسماء المشهورة التي تمتلك وجودًا حقيقيًّا، وقد لعبت أدوارًا بارزة في التّاريخ[2]. فضلاً عن اللّغة المنتزَعة من سجلّ الكلام اليوميّ المتداول والمبثوثة بشكل لافت في النّصّ، والإتيان على مألوف العادات والتّقاليد الاجتماعيّة التي تكشف، إلى جانب تجذير الانتماء إلى الواقع، تجربةً مطبوعة وعميقة دُفِنت في أغوار الكاتب، وحاول بعثها من جديد في عالمه الرّوائي. كما أنّ اعتناءه في هذه الرّواية بتصوير أزمة الفرد والمجتمع، والتقاط كلِّ ما يعكس طموحاتهما وإحباطاتهما في تلك الحِقبة، هو ما يمنحها، مع كلّ ما سبق، أهميّتها وثقلها المرجعيّ، ويكفل لها جاذبيّة ضافية تكتسب من ورائها مقروئيّة واسعة.

- أولاً: تهافت الشّخصيّات بين أزمة الذّات وأزمة الواقع

لئن أتى عالم (الينابيع) على امتداد جزأيه مكتظًّا بالشّخصيّات، فإنّ تشابه أحوال أكثرها إلى حدِّ التّماهي جعل منها شخصيّات نمطيّة، جيء بها لتؤدّي أدوارًا مكرورة، وتفضي إلى اتّجاهات متآلفة لا تنهض على صيرورة متحوِّلة. كما أنّ أغلب شخصيّات الرّواية تستقرّ على بنية مغلقة؛ إذ تنشدّ إلى بدايات معلومة، فمسارات توضّح حياتها، وتكشف أحوالها؛ لتسوِّغ ما تنتهي إليه من مآلات مخصوصة.

تنفتح الرّواية على شخصيّة محمّد العوّاد، وقد استولت على الغالب من أحداث الحكاية؛ إذ لم يتوانَ الرّاوي عن رسم صفاتها الفيزيولوجيّة، والنّفسيّة، والاجتماعيّة؛ فتحدّث عن هيئتها ولونها وعِرْقها، واعتنى كثيرًا بما تنجزه من أقوال وأفعال، وما وسم حياتها من منعرجات وتحوّلات، وما تصدر عنه من آراء ومعتقدات، كما تتبّع، على مسار الرّواية، ما انعقد في نفسها

[1] وهي حادثة حقيقيّة أشار إليها الكاتب بمسمّاها المتداول: "الطّبعة"، وأوضح دلالتها في الهامش. ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشّارقة، ط1، 2000، ج2، ص31. كما ألمح إلى ما وقع فيها من أحداث. ينظر: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص174-175.
[2] ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص199.

من أحلام وأوهام ومواجع وطموحات، وتقصّى ما يربطها من علاقات متفاوتة مع بقيّة الشّخصيّات. وكلّ ذلك يجعلها الشّخصيّة المحوريّة في الرّواية.

يطلّ محمّد العوّاد ليجتذب عنوان الرّواية الفرعيّ إليه، وقد وُسم بــ "الصّوت"؛ حيث كان "يصغي إلى صوت العود الواهن"[1]. ولعلَّ هذا الارتباط، بَدءًا، بين هذا العنوان الفرعي "الصّوت"، وبين شخصيّة "العوّاد" المستقبِلةِ إيّاه هو ما يشي، سلفًا، بأهمّيّة هذه الشّخصيّة في البنية الحدثيّة للحكاية. وإذا ما تصفّحنا أحوالها في علاقتها بهذا الصّوت المتهادي من آلة عود أخيها، ورصدنا تأثير تلك العلاقة في أطوار عمرها، وتجارب حياتها؛ وجدنا كم ملأ عليها هذا الصّوت عالمها الحكائي في مجتمع محافظ يحارب هذه الآلة وينكرها، ويسمها بالمدنَّس والمحرَّم، ويناوىء من يُفتتن بها. وفي سبيل تصوير هذا التّصادم بين الأنا والآخر تتأمّل الشّخصيّة، فيما يشبه المناجاة أو الهمس، أحوال هذا الصّراع، وذلك باستعمال ضمير الغائب في الغالب، ما يجعل خطابها مندرجًا في كلام الرّاوي في إطار ما يسمّى بالخطاب غير المباشر الحرّ "الذي يضطلع به الرّاوي بصوته، وإن كان مداره هو باطن الشّخصيّة"[2]. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بالأمثلة الآتية:

- "لماذا يتخفّى أخوه وراء الجدران، ويعزف وينزف في هذه العتمة المسربلة بدم الضّوء الشّحيح، ويئد الأوتار في التّربة القاحلة؟
- لماذا يضع الجدران والوسائد فوق تلك الآلة الرّهيفة الرّقيقة، التي حالما أمسكها هو بكى؟! وكأنّ صهيلاً يندفع فوق التّلال المعشوشبة، وتنهار القلاع العتيقة ومدافعها الحديديّة الصّدئة. كأنّ الفرسان ينامون وتسحب العصافير أسنّتهم وأظافرهم.
- لماذا يعرق ويرتعش كأنّ حمّى صادقته فجأة أو حبًّا مات بغتةً؟
- لماذا يبكي ويضحك، ويتسرّب بين الدّهاليز والأبواب، والنّسوة والأخوات غارقات في النّوم، وتكاد أرجله العجلى تخدش الرّؤوس، وأطراف أصابعه لا تكاد تحطّ على جثث الأحلام؟

[1] المصدر نفسه، ج1، ص9.
[2] الصّادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، د.ط، 2000، ص255.

– لماذا تتحجّر وتصمت وتدعني أذوب وأتلاشى كبئر خاصمته السّماء والينابيع؟"[1].

تجيء هذه الشّواهد، كما أشرنا، بصوت الرّاوي مصطبغًا بذات الشّخصيّة الرّائية، ومحفوفًا بهمومها وآمالها، وما يعتور دواخلها المأزومة بالحرمان والعجز، والمشحونة بالخوف. وما أكثر القرائن الدّالّة على حضور الشّخصيّة في الأقوال السّابقة، وإن عزفت عن الكلام، ونزعت إلى الانكتام. ومن هذه القرائن أسئلة ضاجّة عطشى إلى أجوبة شافية، ولغة حبلى بالتّصوير المكثّف. إنّ هذه الأسئلة تتداعى من خلالها انطباعات تعكس حالةَ شتاتِ شخصيّةِ العوّاد إزاء محيطها الاجتماعي؛ إذ تنوس بين سلطة مجتمعٍ قمعيّة؛ تكبح موهبة الغناء التي يتمتّع بها أخوه، وتُصادرها، فيتخفّى بين أسجاف العتمة "يعزف وينزف". وبين لهفة حالمة ورغبة عارمة، تروم التّفلّت من أبواب الأعراف المُرتجة، والتّحرّر من أُسُرِ القيم المطوِّقة.

وبسبب عدم التّكافؤ بين هذا الخارج الكابح والمتعالي والدّاخل المكبوت والمتداعي، تفلح تلك السّلطة المحافِظِة في انتزاع موهبة ذاك الأخ العازف، فيتحجّر ويصمت؛ وبذا يتلاشى العوّاد المتيّم بالغناء، ويدفن روحه في أغوار الوحشة والمعاناة من واقع اجتماعي مستلِب، يوجب على الفرد أنساقًا تضبط حياته الدّاخليّة الخاصّة، وتكيّفها وفق ضوابط ومحظورات خارجيّة عامّة. وقد أفضى به ذلك إلى أن يترنّح بينَ الانسحابِ من محيطه الخارجي، والانكفاء إلى نفسه؛ فلا نعلم إدراكاته وهواجسه إلا بواسطة صوت الرّاوي الذي يتفطّن لذات العوّاد المهزومة في الحكاية، منذ بداية الخطاب، فيبادر إلى تولّي مهمّة السّرد بضمير الغائب مرّات ومرّات، آخذًا على عاتقه توضيح إجابات تلك الأسئلة المتداعية في نفس العوّاد، وبينَ ارتيادِ الإقدام ومحاولة التّمرّد، وهو ما يشي به تحرّره من سلطة صوت الرّاوي ووصايته على كلامه. والحقيقة أنّه إقدام متوجّس، وتمرّد شكلي؛ إذ إنّ شخصيّة العوّاد، إنْ نطقت بلسانها، جاء كلامها مختزَلاً ومبتورًا[*]، كأنّه الهذيان يدلّ على الاضطراب والقلق، أكثر ممّا يدلّ على سلاسة التّحدّث والاتّساق والتّواصل. وذلك على غرار ما نقف عليه في الأمثلة الآتية، التي يهيمن فيها سرد الرّاوي على صوت الشّخصيّة؛ فلم يتأدَّ صوتُها إلا مقتضبًا جدًّا في حوار، مع أخيها، يفيض

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص9-10. جاء الشّاهد الأخير في صيغة حديث داخلي للعوّاد وهو يخاطب أخاه في نفسه، عندما طرق عليه الباب محاولاً الجلوس إليه وهو يغني بالعود. ما يجعله مثيلاً لما سبقه من شواهد في كونه مناجاة. وفي توضيح ذلك يقول الرّاوي ناقلاً ما همس به العوّاد: "دقّ بخفوت على باب غرفة أخيه. همس كأنه يقول...".

[*] وبرهان ذلك البتر نقط الحذف المختوم بها كلام العوّاد في بعض الشّواهد.

بالخوف وترقّب العقاب، ومقموعًا جدًّا مع (المطوّع)**، وغيرَ قائم على تبادل قولي؛ فلا نشهد إلا قول المطوّع وردّة فعل العوّاد.

أ- سرد الرّاوي المندغم صوته بصوت الشّخصيّة:

- "هو الآن مندغم في الجدار البارد، يشرب صوت العود، ويصعد إلى جناحيه الطّائرين فوق الصّمت والخوف، ويرى بلدة غارقة في العباءات والصّلاة وثغاء الأغنام.
- صمت العود فجأة. عادت الجدران والسّكون والجنون، وتحرّكت أشباح العُقُل الكبيرة كمشانق للهواء، وامتدّت الكُوفيِات كشاشات للعيون الثّاقبة والأنوف الكبيرة المتحجِّرة.
- يغفو ليجد عصا أبيه، وهي تلتهم كتفه وظهره، وصرخاته اللاذعة تقلب ترنيماته وأغانيه الصّغيرة إلى ثغاء"[1].

ب-المشهد الحواري:

- "يفتح أخوه الباب السّرّي، ويذعر لمرآه. - ماذا تفعل هنا.. أتريد أن تفضحني؟ - لا لا لن أفضحك، ولكن دعني أعرفه قليلاً، أحبُّه كثيرًا، سأجنّ بعيدًا عنه.. - ويلك.. أتريد أن يقتلني أبي، اذهب إلى فراشك الآن!
- بغتة، وقعت عصا المطوّع فوق كتفه وصرخ: - أتغنّي هنا يا محمّد؟! لسعه بشدّة. بكى. انفجرت ضحكات أخواته وأخوته".[2]

والملاحظ في هذه الشّواهد أنّها تُدرِج الشّخصيّات في عقليّتين، الأولى عقليّة خوف وصمت وجهل، والثّانية عقليّة قمع وقهر واعتساف. وكلتاهما فرضتهما عادات متَّبعة، وتقاليد حدّيّة، وقيم متضادّة بين المقدّس والمدنّس، توارثتها الأجيال، وأقامت عليها رقابة مجتمعيّة ودينيّة صارمتين[3]. وقد تجلّت الرّقابة الأولى في تربية أبويّة قهريّة، وسلطة مجتمعيّة مُصادِرة يضطلع

** معلّم القرآن.

[1] المصدر نفسه، ج1، ص10.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] في هذا الشّأن يقول فوندت: "إنّ للعقائد والممارسات الدّينيّة تأثير لَجْم الأنانيّة، تشجيع الإنسان على التّضحية ونكران الذّات". وفي السّياق نفسه يذكر دوركهايم "أنّ المجتمع في ظلّ التّضامن الآليّ (الميكانيكيّ)، خاضع لهيمنة وجود رزمة مؤلّفة بقوّة من العواطف والعقائد المشتركة بين جميع أفراد الجماعة، فليس ثمّة إلا الضّيّق من آفاق التّمايز بين الأفراد؛ كلّ فرد صورة مصغّرة للمجموع الكلّي". ينظر: أنطوني غيدنز: الرّأسماليّة والنّظرة الاجتماعيّة الحديثة (تحليل لكتابات ماركس ودوركهايم وماكس فيبر)، ت: فاضل جتكر، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 2009، ص138.

بها رجال القرية الذين استحالت عُقُلهم مشانق معلّقة، وكوفيّاتهم شاشات لعيون ثاقبة. وأمّا الرّقابة الدّينيّة فأنموذجها هو رجل الدّين (المطوّع) الذي يلتفّ بغلالة التّقديس، ويستملك سطوة التّرهيب، وسلطة العقاب، وقد جسّد الرّاوي تلك السّلطة بعصا تهتز "في السماء كنسر جبّار، يتلذّذ بلحم الرّؤوس ودموع العيون"[1].

وقد ولّدت هاتان العقليّتان المُحصَّنتان بالرّقابة والحدود، كما يصوّر الرّاوي، شخصيّات منكفئة متخلِّفة، تغرق في ثغاء الأغنام، وتتلحّف بالعباءات، وتهرع إلى الصّلاة. وهي دوال تُظهر مداليل الاحتجاج على القيود المكبِّلة للفرد والمجتمع وتدعو إلى التّحرّر منها، وتبطن نظرة تهكّم وسخريّة من قبل راوٍ يحمل مواقف مضادّة لكلا العقليّتين. وهي، أي المواقف، بهذه المداليل تخفي صوت كاتب ذي رؤية يساريّة تدينُ الرّؤية التّقليديّة المحافِظة ذات التّوجّه اليميني، وترى في أقوالها وأفعالها وأفكارها مذهبًا رجعيًّا يحتكم إلى سلطة مجرّدة ذات أحكام قيميّة دجّجتها أعراف المجتمع بالتّحريم والحرمان، وأخرى حسيّة قمعيّة تُخاصم كلَّ من يخرج على أدوات سلطتها، ويحول دون تضخّم وجودها.

بهذه الصّورة تبدو شخصيّة العوّاد، المُترنّحة بين تقاليد مجتمعها، وبين آلامها وأحلامها، موتورة الخطاب، وعاجزة عن الفعل، ولم يتسنّ لها الاعتبار بوجودها حتّى بين أسرتها؛ فالعوّاد دائمًا "يقف في الصّفّ الأخير"[2]، متخلِّفًا عن أخوته وأخواته. وأنّى له التّقدّم وقد ندّ عنهم في أصله اللا شرعي ولون بشرته وعرقه؟ فأمُّهُ "رآها أبوه، ذات ليلة مملّة، بين العبدات فاشتهاها، وصنعه بذلك اللّون الأبنوسي والرّوح الأفريقيّة"[3]. ومن أجل ذلك عاش في أكناف سطوة أب لا يرحم يشقيه وينفيه من عالم البراءة إلى ضنى العمل، وبؤس العيش والمهانة: "يأكل مع الخدم، ويصفعه أبوه لأيّ هفوة، وهو يرى أخوته البيض ممتلئين بالشّحم والدّم، وهو عود يابس يرعى الغنم وينادم الآبار الملأى بالأصداء والأغنيات (...) جرى وراء الشّطوط، تآكل جسده في مستنقعات الشّوك والبعوض وعيون الأولاد المليئة بالذّباب، أكل مع العكّارين التّمر المعفّر بالتّراب، كبر، اكتهل فجأة، وأطلق جسده في فضاء الرّيح"[4].

---

1 عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص11.
2 المصدر نفسه، ج1، ص14.
3 المصدر نفسه، ج1، ص13.
4 المصدر نفسه، ج1، ص14.

على أنّ هذه المعاملة القاسية من الأب والمجتمع معًا لم يكونا ليثنيا العوّاد عن المغامرة في تحقيق مرامه؛ لذا نراه يبحث عن مكان آخر يثبت فيه وجوده، ويجافي به هامشيّته، ويؤسّس لعلاقة شرعيّة مع واقع لا يناوىء نسبه ولونه وعرقه. فيفرّ إلى مدينة المُحَرَّق أملاً في أن يلتقي بحريته المفقودة "يصعد البئر، ويهجر البلدة، وجنّة الأحجار والخدم"[1]. وفي فضاء هذه المدينة، المناقِض لفضاء بلدته الأولى، يتوسّم خيرًا: "هذه هي المُحَرَّق، خطٌّ من الدّور* والسّفن والأشرعة، فلتشتعل أيُّها الجسد في فضاء الغناء"[2]. ولكنّ العوّاد يفشل بها، أيضًا، في الظّفر بمراده؛ إذ يصطدم مرّة أخرى بالسّلطة الدّينيّة التي لا تضاهيها سلطة في مجتمعات محافِظة؛ فقد رأى بأمّ عينيه كيف يبطش رجال الدّين بالمغنّين وينفونهم من ديارهم[3]، بل إنّه جرّب اضطهادهم بنفسه[4]. كما أنّ حياة الحرمان الماديّ والعاطفيّ لم ينأيا بظلالهما عنه؛ ليبقى مترنّحًا في حياة البؤس والنّبْذ والتّسكّع والعطالة: "يسير [محمد] في الأزقّة مهتاجًا جائعًا لكلِّ شيء: العود والمرأة والأرز والفراش، كلُّ ضلوعه تتّجه للخارج، وكلُّ السّهام تصيب القلب، وهو نافورة من طيور مذبوحة، وأعواد متكسّرة، ولاجىء على درب الهوام والأوهام"[5].

وهكذا تظلّ شخصيّة العوّاد تكابد سطوة تقاليد المجتمع ومألوف التّصوّرات، على الرَّغم من انتقالها من زمن منقضٍ إلى حاضر جديد، وتحوّلها من القرية إلى المدينة. وكأنّ الشّخصيّة لم تنفكَّ من الماضي الصّعب؛ إذ يتعاود بثوابته وقيوده عليها المَرّة تلو المَرّة، دون أن تملك شيئًا ينهض بتحطيمهما. وكأنّ أطوار حياتها تلبّي ما يحيل عليه اسمها الثّاني من وظيفة رمزيّة "باعتبار الاسم العلم معيِّنًا، فله قيمة إيحائية واضحة... [إذ] تساعد المعيِّنات على تثبيت خصال الشّخصيّة أو خصائصها؛ لأنّها تعيِّنها بطريقة غير مباشرة"[6]. نستوضح ذلك من ردود أفعال العوّاد في فضائه المغاير (المحرّق)، إذ لم يزل يجترّ أحاسيسه المُرّة في حاضره باستدعاء صوت أخيه موبِّخًا، ومرسِّخًا أوتادَ رقابة حاول عبثًا أن ينفرط من إسارها: "يا محمّد.. ماذا فعلت بنا؟ مغنٍّ يتسكّع في مقاهي العامّة ويتشرّد في الأزقّة والغرف المستأجَرة؟.. أيُّ عار جلبته

[1] المصدر نفسه، ج1، ص14.

* أشار الكاتب إلى معنى كلمة الدّور في الهامش بقوله: بيوت الطّرب والغناء.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص15.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص21.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، 206.

[5] المصدر نفسه، ج1، ص25-26.

[6] أحمد السّماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، د.ط، 2003، ص117.

لنا؟ ماذا فعلنا بك كي تفضحنا هكذا؟ بودّي لو تغور في الرّمال، أو تنسى اسمك ولغتك!"[1]. وعلى كثرة أسئلة أخيه وتلاحقها، وما يشوبها من تعنيف ظاهر، وغاية تحقيريّة، وما يطبعها من الوهم كونها مستدعاة على سبيل المناجاة الدّاخليّة؛ فإنّ العوّاد يعجز عن الرّدّ عليها، ويتقوقّع على ذاته، ويتذكّر بأسى كيف يتماهى الأخ في "صوته بسوط الأب"[2].

ولم يبرح العوّاد يتنقّل بين محطّات مختلفة، ويتقلّب بين أحوال وأوضاع متغايرة؛ إلا أنّه يؤول إلى نتائج واحدة مختومة بالخيبة والإخفاق؛ تضيف إلى تاريخ عجزه عجزًا آخر. ومن ذلك تجربته العاطفيّة التي باءت بالفشل؛ إذ تعانده ظروف الحياة والمجتمع، وتعاديه الأحوال الطّبقيّة، وتحول دون زواجه من (ميّ) التي كَلِف بها، وتأتي له بـــ (فيّ) التي شغفها حبًّا، وأخذت تراوده عن نفسه، إلا أنّه لم يكن يبادلها تلك العاطفة. وذلك على غرار ما نقف عليه في هذا المونولوج الذي يختلط فيه صوت الرّاوي بصوته، وفيه يجلّي العوّاد رغبته في (ميّ)، ورغبته عن (فيّ): "وها هي أغنية للمرأة الأخرى التي لا تنفكّ تجثم عند ضلوعه، وجهها المضيء الفاتن وهمسها الرّقيق بوّابة لعالم أبيض وبستان بعيد. ولكن ليس له الآن سوى هذه المرأة السّمراء الشّاحبة، ذات الوجه المحايد، الذي لا يفجّر أغنية ولا يصنع حلمًا، تغمغم وراء الجدار وقد ينشقّ النّهار لتظهر فجأة"[3].

ومن أمارات إحباطات الشّخصيّة، أيضًا، استسلامها لواقع العَوَز والضّياع والتّواكل، وانتظارها التّغيير دون صنعه. تقول في توضيح ذلك: "ماذا أفعل؟ جئت من بلدتي البعيدة الصّحراويّة لأرى الحياة وأغنّي، ولكنّي تحنّطت بين أربع* جدران خربة. وعندما أحببت وصموني بالفقر! وعندما أردت أن أصعد في بئري لم أملك حبالاً من ذهب. وأريد أن أطير إلى مدن الغناء والموسيقى وليس لديّ أجنحة. والآن أنا مجنون ومنهار من هذا البؤس والملل والجمود كلّه! هل ستفتحون كوّة نطلّ منها على عالم جميل؟ كلّ ظهيرة أصحو وأنا أبعثر نصف دمي داخلي. هل سيكون ثمّة شيء جديد رائع هنا؟"[4].

---

[1] عبدا الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص24.
[2] المصدر نفسه، ج1، ص24.
[3] المصدر نفسه، ج1، ص90.
* هكذا في الأصل.
[4] المصدر نفسه، ج1، ص125.

بهذه الطريقة تستمرّ سيرة العوّاد السّلبيّة، وتتكثّف نظرته العدميّة إلى الحياة. وهو كلّما حاول التّغيير، وخوض تجربة جديدة نكص على عقبيه إلى الحال الأوّل حيث التّشرّد واللا شيء. نقف على هذه المحاولات البائسة في مشاركته في مظاهرة ضدّ المحتلّ الأجنبي[1]، التي انتهت باعتقاله دون أن يتغيّر من واقع الوطن شيئًا: "كان محمّد يطلّ من كوّة البرج إلى السّماء العميقة الصّفاء (...) يحتدم: ماذا فعلنا لنجثم هنا شهورًا طويلة، ولنسمع حكايات البحّارة الغريبة المكرّرة، ونرى ملابسنا تهترىء (...) ماذا فعلنا، غير أغنيات فرحة وصرخات وحصى مندفع نحو الخيول والحراب المفترسة؟ ولماذا كلّ هذا؟ والوطن جالس على مقعد التّراب، والأكواخ تطلق خيوط الزّيت والدّخان في رحلة الأَسِرَّة والتّناسل والصّمت؟!"[2].

ولئن لملم العوّاد نُتَفًا من حلمه بالسّفر إلى الهند سعيًا إلى إيجاد المال وإشهار موهبته، بتعاقده مع شركة تسجيل تنتج له أسطوانتين، فإنّها قد تبدّدت لمّا أقفل راجعًا إلى بلدته حيث الواقع السّلبيّ الرّثّ يدعوه من جديد إلى الخمرة للنّسيان، ويغريه بالجنس للتّعويض، ويطوّح به بعيدًا عن التّطلّع إلى وجود أفضل: "تعود ذكرى بومباي العملاقة، حيث يتّحد الليل بالنّهار (...) والآن هنا، لا تكاد ترى امرأة! والخمور غير المغشوشة تضع رأسه في قعر دورة المياه لا في الهواء والحلم! (...) أهذه بلدة يعيش فيها المرء؟ طرق مجدبة، وبشر مثل القوارب المثقوبة، وتوابيت متنقّلة بين الماء والتّراب، هل يتجرّع كلّ يوم هذه المرارة (...) لا شيء سوى وجهه، وتحديقه المستمرّ في نفسه، وكلّ يوم يدهسه مثل اليوم الآخر، شراب من العلقم المستمرّ (...) والمرأة تحدّق فيك فجأة بنظرة صلدة مشجّعة، وحين ترى تردّدك تشير إليك بأصبعها فتخطف لونك (...) حشود البحّارة صاروا شحّاذين وغرباء مشرّدين. غابات من الأطفال تكبر وهي لا تعرف سوى طعام القواقع وأعشاب المقابر"[3].

يسلمنا كلّ ما سبق إلى شخصيّة سلبيّة تنتقد الواقع، وتُدرك ما به من تداعٍ وتسلّط وحرمان، إلا أنّها تقف عاجزة عن تغييره، وغالبًا ما تعدل عن المواجهة، وتتحاشى الصّراع، متّخذة الهروب سبيلاً إلى الحلّ، وقد تلجأ إلى الاحتجاج والرّفض، ولكنّها تعفي نفسها من صنع البديل، واستنهاض عوامل التّغيير. لتنتهي حياتها البائسة قتلاً بمسدّس طائش من قِبل ابن (ميّ)، الذي

[1] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص135.
[2] المصدر نفسه، ج1، ص145.
[3] المصدر نفسه، ج2، ص154-155.

حاول أن يدافع عن سمعة أمّه بإنهاء حياة هذا العشيق العابث. ولكن العوّاد، الذي أَلِف الاستلاب والعدميّة في خوضه تجربة الحياة، يتجاهل ما عليه من موقف حَرِج، ويسدر في عقد الأماني، ويودّ أن "لو تركه [ابن ميّ] يومًا ليكمل الأغنية!"[1].

وبهذه النّهاية المأسويّة تختتم شخصيّة العوّاد وجودها الرّوائي؛ إذ تقودها الأحداث إلى مصير محدّد، وتخضعها إلى بنية دائريّة مغلقة تنفتح، منذ بداية الجزء الأوّل من الرّواية، على التّعلّق والشّغف بعالم الغناء، وتنغلق، في الجزء الثّاني من الرّواية، عليه. دون أيّة أمارة تنبىء بتغيير في نمط عيشها، أو اتجاهات تفكيرها وسلوكها، بل تظلّ على هامش الحياة، هاربة من قيود المجتمع تارة، ومستسلمة إليها تارة أخرى. ومتّخذةً فعلَ خرقِ الأعراف ونقضِ القيم، آليّةَ تعويض تتنفّس بها عن إحباطاتها، وطاقاتها المكبوتة. وقد نقل لنا الرّاوي بصوته حديثًا داخليًّا لإبراهيم زويّد يجمل فيه، ناقمًا، حياةَ صديقِهِ العوّاد، بعد أن فتُرت علاقتهما: "إبراهيم كأنّه يدري أو لا يدري، فلا يتذكّر الجلسات الحميمة، والصّداقة العظيمة، ليجلد العوّاد ويتّهمه بأنّه حيوان، ليس همّه سوى جسده، سحب نفسه من الزّمن والوطن والدّين، ولم يعد له سوى اللّذّة.."[2]. التي أودت به إلى نهاية مفجعة.

إنّ تلك الخاتمة التي انتهت إليها حياة العوّاد تقليديّة، وقد رُكِّبت لها الأحداث تركيبًا دون أن يكون مُمهَّدًا لها سلفًا، أو مسوَّغًا لها بشرط حكائي بائن. فـ (ميّ) المُتلهِّفة تنبثق انبثاقًا في وجه (العوّاد) المُتيَّم، وتحلّ في بيته بغتة، "رغم الصّحاري وعقود الزّمن الصّخريّة"[3] التي تفصل بينهما، ورغم "توغّل التّهدّل والتّجاعيد إلى الوجه الجميل"[4] لـ (ميّ)، وكذا العوّاد فـ "أخاديد ومناجل الزّمن تراكضت فوق خريطته الشّاحبة"[5]، ورغم أغلال الأعراف المكينة، والتّباين الطّبقي، والفوارق الاجتماعيّة المنيعة التي أفصحت عن بعضها (ميّ) المرأة المرفّهة الغنيّة زوجة الشّيخ (حامد)[6]، بقولها: "تركت بناتي وولدي في بيت أخي واندّفعت إلى الباب والدّنيا

---

[1] المصدر السّابق، ج2، ص210.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص207.
[3] المصدر نفسه، ج2، ص208.
[4] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[6] أشار الرّاوي في صفحات متناثرة إلى الفروق الاجتماعيّة بين مي والعوّاد في عدد من المواضع.
ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، ج1، ص، ص34، و87-88.

هائجة، وهم يصيحون علي.. ويستنكرون خروجي"[1]. وبالطّريقة نفسها التي فاجأت بها (مي) (العوّادَ) وفاجأتنا، يفاجئنا ابنُها؛ إذ يَمْثُل أمامنا مثولاً لأوّل مرة في الحكاية؛ ليُخرِج مسدّسًا، ويصوّبه ناحية (العوّاد)؛ ما يجعل إقناع هذه الشّخصيّة للقارىء ضعيفًا.

وليس تجيء هذه الخاتمة إلا لغاية تقتضيها رؤية الكاتب الواقعيّة الانتقاديّة، المهيمنة على الرّواية، أكثر ممّا يقتضيها منطق حكائي ملائم. وفي ذلك ما يبرهن على تورّط صوت الكاتب المذهبي المُناكِف في انتقاء حدث يؤدي وظيفة تكثيفيّة وانفعاليّة تخدم ما يدين به من اعتقادات تتضافر مع شخصيّات ذلك الواقع، مطلعَ القرن العشرين. فالكاتب، كما ذهب ميشال بوتور "يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقًا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصّة وأنّ أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائهم قصّته ويحلم من خلالها بنفسه"[2]. وعلى هذا يبدو أنّه أراد بما تحمله تلك الخاتمة المأسويّة من معانٍ أليمة وعنيفة التّأثير، وما تستجلبه من شفقة أو رعب، أن يحتجّ على ذاك الواقع القمعي المُتهافت والمأزوم، ويعرّي جوانب ظلمه الاجتماعيّة والسّياسيّة، ويدين أساليبه الهمجيّة الهوجاء والمُصادِرة التي تكدّ في هدِّ البناء السّامي للإنسان، وهدرِ كرامته، وتقويض إرادته الفرديّة والجماعيّة. إلا أنّه احتجاج باهت وسلبيّ لا يخرج عن نطاق النّقد إلى تصوّر بديل أفضل.

إنّ هذا الواقع المعتلّ والمتلاشي تتساوى فيه شخصيّات الرّواية. فقد جعلها الكاتب تدور في بنية منغلقة، معتنيًا أيَّ اعتناء برصد بداياتها وتحوّلاتها ومصائرها، مهما تكن درجة حضورها في السّرد؛ لتجلية ما هي عليه من صراع، في واقع شاحب لا تقدر إلا على انتقاده، ورصد عيوبه. وممّا يمكن الوقوف عليه لتوضيح ذلك شخصيّة إبراهيم زويّد، صديق محمّد العوّاد، الذي عاش على هامش الحياة، يكابد أشكال الفقر والظّلم والعسف، ويكدّ في طلب الرّزق بما يقيم أَوَدَ أبناء أخيه، فمن أجلهم فقط كان وجوده؛ ولذلك نجده يتنقل من مهنة إلى أخرى بها يمتهن ذاته، وتمتهنه. وقد أجمل الرّاوي حياته الشّقيّة في المقطع الآتي: "حين عجز أخوه وانهار على الفراش منفجرًا من تجديفة صعبة، تساقط عليه عياله وزوجته، وبدت أحشاؤهم تتمزّق، وراحوا يلتهمون ما بقي من دجاجهم وتمرهم، وغاص إبراهيم في مستنقعات الرّوث والطّين، وجمع البراز من

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، ج2، ص209.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص64.

السّاحات ليبيعه إلى* أصحاب النّخيل، وتوغّل في البحر وصنع الشّباك وحمل على ظهره "جفران" خوص مليئة بالسّمك، فلم تزدهر عظام الأطفال من حبيبات الأرز القليلة، ولا من الأسماك المنهوشة المأكولة العظام. جاء متعبًا منهارًا. فاندفع وهو يغنّي، سار نحو عرس شيخ (...) وغنّى بين المشدوهين والنّائمين، وحمل صرّة ممتلئة بالنّقود راحت أسنانها تنغرز في عظامه"[1]. وما يزيد آلامه غورًا واتساعًا هو أن يرى الدّنيا بعين واحدة، فـــ "عين أخرى أخذها القرش أو حصى الشّارع الغاضب"[2]، وأن يقدّم يده هديّة مجّانيّة لهيكل حديدي ضخم يسحب من بطن الأرض ماءً أسود: "يذهل إبراهيم زويّد من مطاردة القدر له. قال حين جثم أيّامًا في المستشفى، وهو حزين آسف، ساخر من يده الجديدة المشوّهة: – صرت كريم اليد كذلك!.. ماذا بقي منّي لم يأخذه البحر والبرّ؟ لعن الله هذه الدّنيا التي تقطعني وتسحلني دون أن تقتلني"[3]. إنّ جميع هذه الأمثلة تسلك بزويّد في نهاية المطاف إلى دروب الضّياع والبؤس والوحدة دون حياة عاطفيّة تنسيه حرمانه وكربه[4]، ودون عيش كريم يكفل إنسانيّته، ويعصمه من اليأس: "يهرب إلى الأزقّة المظلمة وأحجار الطّريق النّاتئة، ويلعن كلّ شيء، يطرق باب محمّد فيجده مغلقًا، فيدور في الأزقّة حتّى تعضّه الوحشة، ويشعر بأنّه وحيد وحيد ولا شيء في غابة السّعف والصّخور هذه"[5].

وأمثال هذه الشّخصيّة، التي تنتمي إلى الطّبقة المكدودة، وتجترّ آلامها الذّاتيّة، وويلات الواقع، كثر، وغالبًا ما تجسّد ذواتًا مستلَبة، ومنفعِلة أكثر منها فاعلة، ومتأثِّرة بما يقع عليها من أحداث، ومستسلِمة إلى حوادث الدّهر ونوائبه. كشخصيّة سعيد المنّاعي، الذي "مرّت سنوات طويلة وهو عبد، يحاول أن يجمع دانات ليُلغي ديونه"[6]. ولكن سرعان ما يخطفه الموت بعد أن أفلس وانكسر[7]. وشخصيّة مهدي التي ظلّت تراوح مكانها في طبقتها المسحوقة متنقّلة من

---

* هكذا في الأصل.

[1] عبد الله خليفة: مصدر سابق، ج1، ص206-207.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص148.

[3] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج2، ص78.

[4] يبوح لنا الرّاوي بما يجيش في نفس إبراهيم زويّد من إحباطات عاطفيّة تدفعه لأن يسأل نفسه، ويردّ عليها في الوقت ذاته إمعانًا في تبكيت نفسه: "من هو حتّى تتلهّف عليه النّساء؟ رجل أعور يابس، مُعدم، وها هو العمر يجري فوق هيكله". المصدر نفسه، ج2، ص73.

[5] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص132.

[6] المصدر نفسه، ج1، ص110.

[7] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص213-115.

الفلاحة إلى العمل في الجبل. ومحسن مرتضى الذي "لم يفعل شيئًا لنفسه طوال هذه السّنين. تسكّعٌ وصيد في البحر، وعمل باهت في المقهى، ثم خدمة الأخ المُذِّلة وسماع أقاصيص الشّجعان من أفواه القصّاص"[1]. وزهرة التي"لم تعرف سوى العمل، تشققت أيديها في حقل الأُسرة (...) عاشت يدها طويلاً مع الحصى التي صارت سورًا لجزء من البيت والدّالية. نامت في العريش المتوّهج مع أخواتها بين هدهدة الدّلو. ولم يكن للوجود من معنى سوى انتظار الثّمار ونوم اللّيل ودبيب النّهار. وكان الخارج غائبًا، مخفيًّا"[2]. ويماثلها في ذلك أخواتها اللاتي تزوّجْنَ، كشأنها، دون إرادتهنّ؛ لينجبن العيال، ويُرَبّيْنَهم في دورهنّ المغلقة، ويحيين حياة تطفح بالبؤس والشّقاء[3]. وعليّ الابن غير الشّرعي لمحمّد العوّاد من فيّ، الذي عركته الحياة منذ صباه ليشتغل في البناء وحمل الأخشاب، ويبني بيوت الأجانب، مثله في ذلك مثل حسن[4]، ثمّ يستجيب إلى سنن سنن الحياة بالزّواج والإنجاب[5]. ولكنّ التّحوّلات تدفعه إلى النّضال في سبيل مناهضة المستعمر[6]. غير أنّه ظلّ مؤرّقًا من صلة محمّد العوّاد به، إذ لم يعرف أنّه جاء من صلبه، ورأى ورأى أنّ مصيره النّضالي معلّق به، وخاضع لحقيقة نسبه المشوبة والمشوّهة. وذلك على غرار ما جاء في المونولوج الآتي: "صورة هذا الرّجل الحبيب الملعون [محمد العوّاد] كانت تطارده في كلّ السّنين الماضيات (...) «يا إلهي.. أيكون هذا الرّجل وراء كلّ ذلك العذاب والضّنى في الأمّ؟ وهذا الشّبه.. الرّهيب.. هل حوّلني العوّاد من مشروع بطل إلى لعنة.. ؟!»"[7].

وفي مقابل هذه الشّخصيّات التي يقترن وجودها بمناضلة البؤس والشّقاء، ثمّة شخصيّات أخرى تنكّرت للمبادىء الأصيلة، وانساقت وراء الوضيع من القيم، رغبة في تحقيق مآربها وغاياتها الخاصّة. ويمثّلها المحتلّ كالميجر بيلي الذي اشتهر بتاريخه القمعي في العراق، وفرّ منها قاصدًا البحرين. وفي سبيل تحقيق مطامعه يوهم العامّة أنّ غاية مجيئه إنّما هي تحقيق العدل والحريّة والمساواة، فأخذ يؤلّبهم ضدّ الحاكم (الشّيخ ناصر)؛ من أجل كسبهم إلى صفّه، والتّحكّم في البلاد. وينجح، أخيرًا، في إزاحته، ويحلّ بدلاً منه (الشّيخ محمّد) الذي عُرف

---

1 المصدر نفسه، ج1، ص78.
2 المصدر نفسه، ج1، ص114.
3 ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص113.
4 ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، ج2، ص117.
5 ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص206.
6 ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص202-203.
7 المصدر نفسه، ج2، ص205.

باستهتاره، وعزوفه عن شؤون السّياسة؛ رغبةً في حياة اللّهو والمجون والقنص والشّعر. وقد أوضح ذلك الشّيخ محمّد نفسه، عندما اختاره الميجر بيلي ليكون حاكمًا، بقوله: "وأنا الذي لا أهتمُّ بهذا الكرسي ذي العرش المكين! أعطوني خمرة ومالاً ونساءً وحدائق وخذوا الصّولجان"[1]؛ ما يجعله مطيّة في يد الميجر يصرّفه أنّى يشاء. وقد أتاح له كلّ ما سبق السّيطرة على مكامن الاستثمار والقوّة في البلاد، بالاستحواذ على مواقع النّفط، وتسخير المواطنين عمّالاً في المصنع، ليتمتّع الميجر وبلاده بما يدرّه عليه النّفط من أرباح، ويتّحكم في موارده ليعطي الشّيخ محمّد جزءًا يسيرًا من العوائد[2].

ويقارع الميجر بيلي في الاستغلال والانتهاز السّيّد جون سميث الذي دخل، هو وزجته مارجريت، البلاد و"لم يعلنا هويتهما*، وقال إنه عالم آثار متوجّه لقراءة تاريخ ديلمون العتيق، حتّى أطلقتهما سفينة خشبيّة من البصرة إلى المنامة"[3]. وغموض الهويّة تطابِق (جونًا) بـــ (بيلي) (بيلي) في الغاية التي أتيا من أجلها وهي التّحكّم في أمور البلاد ومواردها. وقد انتهز بيلي الأوضاع لتحصيل هذه الغاية، بتقديم جون إلى الشّيخ محمّد بما يجعله وصيًّا عليه، ويحيله إلى مجرّد شكل ليس له من الأمر شيء: "هذا هو أمين سرّك ومستشارك يا صاحب الفخامة، السّيّد جون سميث، الذي سوف تستغني به عن كثرة المشاوير وإرهاق الأعمال الصّغيرة. إنّه عسكريّ صارم وفنّان وإنسان رقيق (...) – وهل يعرف عن الخيول والطّيور؟ صاح الميجر بحماس: – نعم، وأيضًا عن الزّهور والأشجار وقد قضى سنوات من عمره في معسكر جيش رهيب ملأه بالحدائق، واسأله أيضًا عن الرّسم والفنّ، والتّاريخ، لقد ألّف كتابًا عن مآثر أبيه.."[4].

والحقيقة إنّ كلاً من الميجر بيلي والسّيّد جون يعاني من أزمة ذاتٍ، ومن واقعٍ مستلب آفل، يدفعان بهما لأن يبحثا عن بطولة وهميّة يعوّضان بها ما في ماضيهما من نقص وإذلال وانكسار. فالميجر هارب من العراق، بعد أن "دوّت قنابله وسياطه في كلّ مكان"[5]، ولم يأتِ إلى

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص128.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص72.
* هكذا في الأصل.
[3] المصدر نفسه، ص154.
[4] المصدر نفسه، ج1، ص165-166.
[5] المصدر نفسه، ج1، ص32-33.

البحرين إلا ليحصد "الأمجاد والنّياشين"[1]. وقد استجلى الرّاوي ما يشعر به الميجر بيلي، في تطوافه في الجزيرة، من تفوّق واستعلاء وتضخّم في الذّات بصورة بالغة التّهكّم. من نحو قوله: "كان مستمتِعًا بالقيادة، والسّيجار في فمه، شاعرًا إنّه* ملك من ملوك العصور الوسطى، أو عالم مغامر يتجوّل بآلة الزّمان بين ردهات التّاريخ. ينظر في المرآة فيجد الفرسان والهِجانة يتبعونه في هذا الخطّ الرّيفي"[2].

أمّا السيّد سيمث فقد سعى به حثيثًا إلى البحرين "ذلك الهاجسُ الأفريقي، وقتَ صفعات الضبّاط الوقحة، والحلمُ بدخول التّاريخ؟!"[3]، وصنعُ الأمجاد على حساب ثروات البحرين. وليست أمجاده في حقيقة الأمر إلا استغلالاً مقيتًا، وزيفًا باطلاً ينحوان به، بدءًا، لأن يتوه في أوهامٍ بها يظنّ نفسه القائد العسكري الرّوماني (فابيوس) تارة، و(داروين) صاحب نظرية التّطور الطّبيعي تارة أخرى[4]. ولكن ما تلبث تلك الأوهام أن تهتزّ وتتبدّد من أمامه، ليصحو على وقع حقيقة مرّة وصادمة تكشفُها له زوجته المأزومة مارجريت[5] بقولها: "هنا ليس سوى عرائس خشبيّة تتلذّذ بتحريكها! هل أنت تستمتع بانهيار هذه الأشباح ونفايات البشر تحت حذائك؟ هل يتفرّج* وجهك بالفرح وأنت تستقبل الصّباح سعيدًا بمرأى لسعات السّياط فوق ظهور اللّصوص الصّغار؟! هل تنتقم لنفسك من ذلك الذّلّ الذي تجرّعته وأنت جنديّ بسيط في الصّحراء المصريّة، أو وأنت نكرة لا أحد يأبه لك في شوارع لندن؟!"[6]. ويؤكّد ذلك، تِباعًا، الرّاوي المُلتبِس صوته بصوت شخصيّة جون بقوله: "داست على جراحه. إنّه فعلاً يستقبل يومه بفرح عميق لا يدرك أغواره.

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص33.

* هكذا في الأصل.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص97.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص156.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص197.

[5] من أوضح الشّواهد التي تجلّي وضعًا متهافتًا، ينوس بين ذات مأزومة وواقع مُشكِل ومأزوم، تعيشه مارجريت بقدومها إلى البحرين ما ورد في هذا المقطع: "تخيّلتْ أنّها ستمكث في فيللا كبيرة، تتغلغل حولها الأشجار وتصحو العصافير، ويضحك الزّهر (...) فإذا بها تسكن في قلعة محاصرة وسط مدينة أكواخ وزرائب ومستنقعات، والبعوض يتوغّل في المساء، عدوًّا لا يعرف الهدنة، وإذا رجال يصرخون ويتمخّطون ويتعرّون ويتشاجرون ويدخنون، وإذا الشّتاء فلتة سريعة من فلتات المناخ (...) ثمّ شمس شرسة يرافقها ماء حار ثقيل (...) كأنّها زهرة أحضرت للصّحراء، وراحت الأقدام الكثيرة تدوسها كلَّ يوم". ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص194.

* هكذا في الأصل.

[6] المصدر نفسه، ج1، ص197.

يتشوّق لانطلاقه وسط حقول يغوص وينحني فيها الفلاحون. ومن تساقط النّاس حوله. ومن انهيارات العيون لمرآه.. إنّه فرح وهو يجمع الآثار يضعها في مخزنه ويكتشف"[1].

ويشاكل هاتين الشّخصيّتين كلُّ الشّخصيّات المتآمرة مع السّلطة رغبةً في كسب مصالح تخصّها، والحفاظ على وجودها، ونفوذها، وتحقيق مآربها، وتنفيسًا عن رغبات مكبوتة ارتأت أنّ السّبيل إلى إطلاقها هو الالتجاء إلى السّلطة. وهي على ضربين إذ تواطأ بعضها مع المحتلّ من مثل: أكبر مرتضى، وجمعة الحادي، وسعد الماص**. أمّا بعضها الآخر فقد اتّفق مع الشّيخ ناصر آل سعد، وابنيه الشّيخ محمّد والشّيخ حامد، وهم من يمثّل السّلطة الحاكمة. ومن أبرز مَن يوالونها: سلطان المزيّن، وسالم الرّفاعي، وابنه حمدان الرّفاعي. ويبقى فارس جابر مذبذب الهوى، تأخذه مصالحه بداية إلى مصاهرة السّلطة الحاكمة[2]، ومناهضة المحتلّ[3]، ثمّ إلى مناصرة سلطة الاحتلال وخيانة الوطن، توجّسًا من ذلك المحتلّ المتحكِّم بعد أن نفاه إلى الهند إثر مظاهرة قادها فارس، في الماضي، ضدّ هذا المستعمِر[4].

وتقف في وجه هذه الشّخصيّات المُستغِلَّة فئةٌ مثقَّفة ومتعلِّمة من الشّباب، تؤمن بقداسة الوطن، وتدين بقضايا الأمّة. من نحو جميل المدهون، وكريم الشّاكر، وسلمان العكّار، وبدر الوزّان. وقد صرّح جميل في إحدى المحاورات بالنّهج الذي عليهم اتّباعه بقوله: "دعونا لا نتسرّب إلى هذه الدّهاليز المعتمة، وأن لا ننحشر في مهن الدّواوين والخياطة والإمامة، بل نصنع أشياء رائعة لأرضنا وقوميّتنا المهدّدة بالانقراض والموت.."[5]. إلا أنّ هذا النّهج لا يعدو أن يكون قناعًا يُجذب بانفعالات وأحلام سرعان ما تبدّدت لتكشف واقعًا متهافتًا تعيشه هذه الثّلّة. إذ إنّ تفرّقها لاحقًا، وتفاوت مستوياتها الاجتماعيّة، وانشغال بعضها بلقمة العيش، أفضى بها لِأَنْ تَتُوْه في لجّة الحياة، وتنغمر أصواتها، وتتشتّت رؤاها، وتنصرف إلى مصالحها الخاصّة. ما

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

** انضمّ سعد الماص في البداية إلى جماعة من المثقفين الشّباب الذين يؤمنون بقضايا الوطن، ولكنّه رَهَنَ حريّته في يد المستعمر، طلبًا للرّزق، وخنوعًا لأعراف مجتمع طبقي يدين عرقه وعبوديّته؛ وبذلك انقلب على وجهه، وصار عميلاً للأجنبي، وخسر كينونته ووطنه. للوقوف على موقف الماصّ المتضادّ ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص، ص39-40، و101.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص70.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص، ص53-54 و68-69.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص146، وج2، ص102.

[5] المصدر نفسه، ج2، ص39.

يجعل رؤية الكاتب الانتقاديّة أكثر رسوخاً في عالم الرّواية؛ بأفول تباشير التّغيير حتّى مع فئة الشّباب المثقّفين. وذلك على غرار ما نقف عليه في أحد الاجتماعات التي جمعت هذه الشّخصيّات، والتّي يبيّن فيها الرّاوي كيف انصرف هؤلاء إلى مصالحهم الخاصّة، متناسين ما قالوه آنفًا. فسلمان العكّار "قد تخلّف عن بضع لقاءات* معتذِرًا بمشاغل الرّسالة التي يصنّفها"[1]. و"كريم تغيّر كثيرًا (...) وقد صادق رجلاً غريبًا، فتح له أبوابًا جديدة مذهلة من الرّزق، فصار خيّاط البدلات العسكريّة للشّرطة"[2]. أمّا جميل فقد التمس الظّهور، والاستحواذ على الصّيت من وراء انضمامه إليهم: "هو [جميل] في الطّليعة، غدت مفاتيح الجماعة عنده، مندفع كعادته، جمله رنّانة، تأسر هؤلاء الأغرار، ولم يعطِه شيئًا من الأسرار، محتفظًا بصدارته"[3]. وأمّا بدر فقد انكفأ إلى ذاته، و"حدّق في الوجوه مستغربًا: كيف لم تنضجهم سنوات الحرب والجوع؟ وكيف أصبح جميل عنيفًا صاخبًا وكأنّه يتعمّد حجب صوته والتّقليل من وجوده؟ (...) مَن كان منهم يهتمّ بدعوته للصّبر والتّحمّل والتّغلغل في شرايين الوطن؟ من يلتفت إلى دعوته لتأسيس مجلّة؟"[4].

وهكذا رأينا كيف خضع عالم "الينابيع" الزّاخر بالشّخصيّات إلى ازدواج ظاهر بين مقام داخلي ذي بعد نفسيّ، يكشف عن ذوات مهزوزة قلقة تنوس بين أحلامها وآلامها، وبين مقام خارجي متجسّد في واقع مرجعي فُرض عليها فرضًا، في مختلف أوضاعه الاجتماعيّة والسّياسية والاقتصاديّة. وليس لها إزاءه إلا الإقرار بهيمنة هذا الواقع الرّثيث والمعقّد والمصادِر والقمعي، والاستسلام إلى عجزها ويأسها وحزنها، أو الاحتجاج العقيم الذي لا يفضي إلى نتيجة، ولا يغيّر من الواقع السّالب شيئًا، كونه من صنع شخصيّات سلبيّة مُعطَّلةِ الفعل، أو انتهازيّة، أو رافضة ولكنّها مرتبكة حائرة. وغالبًا ما تتنزّل هذه الشّخصيّات في بنية منغلقة تنهض على بداية ومسار فنهاية، وتولّي وجهها شطر عيوب المجتمع بالفضح والنّقد اللاذع، ولكنّها تغضّ طرفها عن رسم سبيل التّغيير. وهي، وإن امتلك بعضها شيئًا من الوعي الذي يعكس إرادة التّغيير، فإنّه قد افتقد الرّؤية الواضحة التي يمكن بها إدراك خطط التّغيير وأدواته وطرائقه. وكلّ ذلك يدرج الرّواية

* هكذا في الأصل.
[1] المصدر نفسه، ج2، ص161.
[2] المصدر نفسه، الصّفحة ذاتها.
[3] المصدر نفسه، الصّفحة ذاتها.
[4] المصدر نفسه، ج2، ص162.

في نمط الواقعيّة النّقديّة التي تقوم، في مجملها، على "موقف ينتهي إلى عقم المسعى الإنساني وقصوره عن فهم كنه الوجود"[1].

- رواية "تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة": تقديم

ما يلفت في عنوان هذه الرّواية هو ارتباطه بشخصيّة غير محدّدة الاسم، ولكنّها عيّنت بالفارس الغريب. ولعلّ هذا التّعيين ينبىء بما ستكون عليه هذه الشّخصيّة من بطولة وجَسارة تميّزها من غيرها، وتندُّ بها عن مألوف الفرسان. وممّا يميّز العنوان أيضًا هو ما يشي به من وجود زمن تقتضيه تلك التّحوّلات المشار إليها، ولئن عدلت الكاتبة عن تعيين ذلك الزّمن وتحديد مدّته في العنوان، فإنّها نزعت إلى كشف ما يسمه من دلالةِ تبدّلٍ وتحوّلٍ تستحضر صورةَ فارس ينهض بالتّغيير، وذلك إثر وقائع وأحداث أحالت الكاتبة إلى مكان حدوثها بقولها: "في البلاد العاربة". والعاربة لفظ مشتقّ من العرب، والعرب بحسب ما ورد في (لسان العرب): "جيل من النّاس معروف، خلافُ العجم (...) والعرب العاربة: هم الخلَّص منهم، وأخذ من لفظه فأكّد به، كقولك ليل لائل؛ تقول: عربٌ عارِبةٌ وعَرْباءُ: صُرَحاءُ. ومُتَعَرِّبةٌ ومُسْتَعْرِبَةٌ: دُخَلاءُ، ليسوا بخُلَّصٍ. والعربيُّ منسوبٌ إلى العرب، وإن لم يكن بدويًّا"[2]. ولا يخفى ما في هذا الاستعمال اللّغوي المتعيّن في لفظ "العاربة" من استدعاء لخصوصيّات مجتمع عربي أصيل له امتداد تاريخيّ عميق الجذور، وملامح حضاريّة وثقافيّة واجتماعيّة ولغويّة تصل بعضه بعضًا بوشائج متينة تتقارب وتتجانس على تباعد الأزمنة وتنائي مُدِها. ولعلّ تركيب العنوان يدعو القارىء إلى رصد تفاصيل قصّة "البلاد العاربة" في علاقتها بالإنسان بما يجلّي الكثير من القضايا والإشكالات التي تؤكّد، في بعضها، مظاهر أزمة متراكمة وممتدّة امتداد التّاريخ. كما أنّه، أي تركيب العنوان، يكشف عن معطيات حقيقيّة لوجوه خلل ومواطن ضعف وانحطاط دفعت

[1] أحمد ممّو: النّثر الأدبي، ضمن كتاب: تاريخ الأدب التّونسي الحديث والمعاصر، المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون/ بيت الحكمة، قرطاجة، ط1، 1993، ص68.

[2] محمّد بن مكرم بن علي أبو الفضل (ابن منظور): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمّد أحمد حسب الله، وهاشم محمّد الشّاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص2863.

بالفارس الغريب إلى اعتناق فكرة التّغيير، ومزاولة تجربة الحياة بربطها بعامل التّحوّل والتّبديل. وفي الجملة فإنّ ارتباط البعدين الزّماني والمكاني بالفارس الغريب تنبّه عليه أماراتٌ كثيرة وردت في متن الرّواية، وله ما يسوّغه حكائيًّا، لا سيّما أنّ هذا الفارس كان قطبًا يدوران حوله في كثير من الأحداث. وسيتمّ الوقوف في تحليل هذه العناصر الثّلاثة على كيفيّات التئامها في النّصّ.

تنقسم الرّواية إلى ثلاثة كتب مُعَنْوَنة، أمّا الكتاب الأوّل فموسوم بعنوان "الفارس الغريب"، وأمّا الكتاب الثّاني فعنوانه "البحث"، وأمّا الكتاب الأخير فهو "التّحوُّلات". وإذا ما تبيّنّا أحوالَ عناوين هذه الأبواب، وجدنا أنها تنبثق من عنوان الرّواية الأوّل وتُطابقه، عدا إضافة عنوان "البحث" للباب الثّاني، ومسوّغ مجيئه قبل كتاب "التّحوّلات" هو ضرورة رحلة "البحث" للفارس، فقد تمخّضت تحوّلاته من مآلات بحثه ونتائجه.

إنّ أوّل ما يعرض للقارىء، بعد عنوان الرّواية، إهداء جاء بإمضاء الكاتبة فوزيّة. وما يشدُّ الانتباه فيه أنّ الكاتبة أهدت عملها إلى شريحة واسعة وهي "أطفال الحجارة"[1]، والمشار إليه من وراء هذه الفئة هم أطفال فلسطين؛ لتعلُّق هذا التّعبير بهم في مجابهتهم العدوّ الصّهيوني الشّاكي السّلاح. ثمّ نزعت إلى توسيع دائرة المخاطَب أكثر لتكون الجهة المُهدى إليها "الصّبي محمّد"[2]، وهذا الاسم في الثّقافة العربيّة من الشّمول بحيث يستغرق العرب جميعَهم. ولعلّها بذلك تستحثّ جميع أطفال العرب على مشاكلة أطفال الحجارة، ومناهضة جميع أعدائهم، سواء أَكان العدوّ الصّهيونيّ الذي يستدعيه السّياق المقالي في الإهداء، أم عدوًّا آخر يستدعيه السّياق المقامي بين النّصّ والمتلقّي. وممّا يدعم غاية الحثّ والتّحريض انتقاء (فوزيّة رشيد) قصّة من قصص كفاح محمّد: "سألوه وهو في السّادسة من عمره: – من علّمك قَذْفَنَا بالحجارة؟ قال: أخي. فتّشوا عن أخيه الرّمل والبيت حتّى وجدوه، كان واقفًا ينظر إليهم نظرة ذات مغزى، وقور كشيخ ولم يتجاوز الثّالثة من عمره!"[3]. هكذا تنهي الكاتبة إهداءها بلهجة استشرافيّة تُسجّل فيها إعجابها

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط4، 2006، ص5.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بجيلِ غدٍ واعد، يؤمن بنجاعة الفعل الثّوري في سبيل مقاومة وجوه الظّلم والاستبداد. وبأفعالهم هذه يكون التّأثير فينا أمكن، والاستجابة إليهم أسرع: "علّمونا أنّه لا مستحيل"[1].

ولا يخفى ما في هذا الإهداء من انفتاح على إشكاليّة علاقة الأنا بالآخر ضمن منظور المستعمَر والمستعمِر، بالاستناد إلى التّناقض القائم بين حضارة أجنبيّة غازية، وحضارة عربيّة مهدَّدة. ما يجعلها إشكاليّة تصادم لا تفاهم، ولها عواقبها على الوجود العربي وهويّته. ولعلّ حضور اسم محمَّد في مواجهة بني صهيون يجلّي هذه الإشكاليّة بوضوح؛ لذلك نرى محمّدًا الطّفل يلحّ، بفعله الثّوري، على سبل ترسيخ ذلك الوجود والهويّة، فهو في إيعازه بتعلّم هذا الفعل من أخيه الصّغير يفطّن المتلقّي إلى ضرورة تجذيره في نفوس الأجيال الأولى. والكاتبة بهذا الإهداء إنّما تلمح إلى ما سينهض عليه النّصّ من بيان تلك العلاقة مع الآخر، واستكشاف ملامحها، والبحث في تحوّلاتها وآثارها ومآلاتها. ومن الواضح، أيضًا، أنّها تعلّق أملها بجيل طليعي لا يكتفي بفهم الواقع السّلبي، وإنّما يمتلك أدوات تغييره، ويسعى إلى الثّورة على مواطن فساده.

ويعقب الإهداء تصدير، لم تمضيه الكاتبة باسمها على غرار الإهداء. وإنّما جاءت به لتنزّل أحداث الرّواية "في فضاء العصر العبّاسي الثّاني (232–447ه)"[2]. وهو منطلق تحوّلات الفارس الغريب. ولا يجيء هذا التّحديد إلا للإيهام بالواقع. فلئن أحال الفضاء إلى واقع موضوعي؛ فإنّ ما جاء فيه من شخصيّات فاعلة، وما حصل فيه من أحداثٍ تَحَوَّلَ معها التّاريخيُّ إلى جدليٍّ لمساءلة الواقع الاجتماعي والسّياسي، وما نهض عليه في بعض فصوله من عوالم تخييليّة تلامس الأبعاد الأسطوريّة، وتفضي إلى انكسار خطيّة الزّمن وتداخله؛ لَيوثّقُ عراه بالعالم الرّوائي توثيقًا يستحيل معه المنطلق التّاريخي خيالاً صرفًا، وتشكيلاً أدبيًّا[3]. ومن هنا "تصبح

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] أشارت سامية أسعد إلى أنّ للرّواية مذاهبَ في التّعامل مع التّاريخ، فـ "منها ما حاول بعث حقيقة تاريخيّة في أمانة ودقة، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود، واهتمّ في المقام الأوّل بالطّابع المحلي، ومنها ما بعث التّاريخ الماضي لكي يجري عمليّة إسقاط على الحاضر، بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التّاريخي وحوّله إلي خيال صرف". وهو تحديد دقيق وواضح، إلا أنّ تعليق النّاقدة غاية نقد الحاضر وتغييره على النّمط الثّاني فحسب، لا مسوّغ له، كونها، أي الغاية، رؤية فكريّة عامّة ومقصودة، كما أنّها متوقفة على تحليل المتلقي، واستنتاجاته.
ينظر: سامية أسعد: عندما يكتب الرّوائي التّاريخ، مجلة فصول، المجلد2، العدد2، يناير- فبراير- مارس، 1982، ص68.

وظيفة التّاريخ مجرّد وظيفة خلفيّة معيّنة، أو خشبة مسرح مزوَّقة"[1]. فالرّواية لم تتعامل مع مادة تاريخيّة محدّدة، وما تأدّى فيها إنّما يلقي بظلال ذاكرة التّاريخ في ذاكرة الرّواية. ولقد نبّهت الكاتبة، في هذا التّصدير، إلى أنّ ما جرى تحت هذا الفضاء قابل لأن يستوعب أزمنة ممتدّة، ويعكس أمكنة متباينة من واقع البلاد العاربة. وبذا فإنّ ما جاء في هذه العتبة الافتتاحيّة، من إحالة على مدّة زمنيّة معيّنة من العصر العباسيّ، لم يكن سوى استغلال لأفق تاريخيّ زاخر ومزدحم بالوقائع والخلافات والصّراعات على مختلف الصُعُد، ولإلباس العالم الرّوائي لبوس هذا الماضي الذي لا ينفكّ يتكرّر في الزّمن الرّاهن، على اعتبار أنّ النّصّ الرّوائي يُمْكِنُهُ، وفق شروط معيّنة، "إعطاء صورة ملائمة للواقع، لأنّه أقلّ ارتباطًا بالإيديولوجيا من النّصّ التّاريخيّ، ولأنّه وسيلة تجاوز وخرق للإيديولوجيا السّائدة. فهو الذي يعمل ويفعل في الواقع ويمشهده ويُريه"[2].

وبعد هاتين العتبتين يأتي الكتاب الأوّل، وينبني على اثني عشر فصلاً، وقد افتُتِحَ بنصّ لا يتعدّى من حيث الحجم بضعة أسطر، جاء، كما يتّضح من السّياق، بلسان الفارس الغريب. وفيه يقول: "كلّما آزرتُ الشّفق بالنّداء/ ولمحتُ في الظلِّ وجهًا،/ تسامقتُ/ انهمر فرح جنونيّ/ وعرفتُ أنّي لست وحدي"[3]. ويقوم هذا المقطع كالشّاهد على فاعلية العمل الجماعي؛ فما ينتظره الفارس من تحوّلات لا يمكن أن يُنجز إلا بمقتضى إرادة جماعيّة تخوض تجربة التّغيير، وتنهض ثائرة لتكسر القيد، وفي ذلك ما يمنح هذا الفارسَ الفرح والطّمأنينة كونه معتضِدًا بمَن يؤازره ويدفعه نحو النّضال. وبانتهاء هذا التّصدير تبتدي فصول الكتاب الأوّل. وهي: (الطّاهر بن ميمون يجوب المدينة، والوقائع الجديدة، وفي جلبة الدّار، وللحفلة وجهان، ومراسيم، ومهيار يتنفّذ، وعشق الدُّجى، ومن مخطوطات المغاور"1"، ومن مخطوطات المغاور "2"، وتلك السّطوة، ومن مخطوطات المغاور "3"، وجلّنار). وهذه العناوين متى لاحظنا ظاهرها وجدنا أنّها غير متجانسة، إلا أنّ التّأمّل في عمق متنها يكشف ما يربطها من علاقات، فقد اضطلع غالبها بتعيين محتويات الحكاية، وتصوير أحوال الشّخصيّات فيها، وتسليط الضّوء على جوانب من حياة

---

[1] جورج لوكاتش: الرّواية التّاريخيّة، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة بغداد، ط2، 1986، ص422.

[2] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص85-86. وهو رأي لبيير باربريس اقتبسه بوشوشه من كتابه: النّصّ التّاريخي والأدبي.

[3] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص11.

الفارس الغريب وتجاربه وعلاقاته. في حين تأدّى فصل "مراسيم" ليعرض وثائق رسميّة تكشف عن ثلاثة مراسيم من قبل السّلطة الحاكمة، ترتسم بها حياة النّاس، وتكشف كيفيّات تأثّرهم بها.

وأمّا الكتاب الثّاني، بعنوان "البحث"، فهو على خلاف الأوّل إذ جاء جملة واحدة، ولم يقسّم إلى فصول. وفيه تبدأ رحلة البحث التي يخوضها الفارس الغريب في عالم له سمت عجائبي، وفيه يقتحم مغامرات شقيّة ومكائد قاسية نهضت بها السّلطة في سبيل مجابهته. وفيه، أيضًا، يمرّ بمنعرجات خطرة تتداعى فيها أحداث ملتبسة تدفعه إلى تقييم ذاته، وعلاقاته القديمة، والجديدة. ومن هنا تكون الرّحلة بمثابة اختبار ومكاشفة تجلّي مدى استمساك الفارس بمبادئه النّضاليّة من أجل التّغيير والتّحوّل.

وأمّا الكتاب الأخير، بعنوان "التّحوّلات"، فاستقرّ على قسمين، جاء القسم الأوّل مكتفيًا بعنوان الكتاب، ووسم الثّاني منه بعنوان "الطّاهر بن ميمون يعود لقريته"؛ ليكشف لها، بعد رحلة بحث ومعرفة في مواجهة السّلطة، أنّ أسباب تَجبّر السّلطة واستبدادها إنما تجيء لسلبيّة المجتمع، واعتزاله الحراك النّضالي. وليلمح بعزيمته وتحدّيه إلى مستقبل أفضل من الرّاهن.

– ثانيًا: الشّخصيّات في ضوء جدل التّاريخيّ والواقعيّ

إنّ من أكثر المسائل جاذبيّة في رواية (تحوّلات الفارس الغريب) هو تعدّد فضاءاتها وتناقضها، وتقاطع أزمنتها وانكسارها وتغاير ضروبها، وتزاحم شخصيَّاتها وتنوّعها وتباين حقيقتها؛ ما أكسب الرّواية غنًى في الرّؤى والدّلالة، وتنوّعًا في الوظائف الفنّيّة والجماليّة. ولمّا كانت الشّخصيّات بهذه الأوصاف المذكورة أضحى من العسير حصرها وتحديدها. إلا أنّ ما ييسّر أمر الإحاطة بها هو ما تحيل إليه من مرجعيّة، ومدارها على ضروب ثلاثة: أوّلها شخصيّات تاريخيّة، وقد بثّت الكاتبة أسماءها الدّالّة عليها بثًّا، وعدلت عن تمكينها بأدوار تؤثّر في سير الأحداث، كما عزلتها عن بقية شخصيّات الرّواية، فلم يكن لها اتّصال بأيٍّ من الشّخصيّات الفاعلة في الحكاية، وإنّما جاءت بها إيهامًا بالواقعيّة، وتأييدًا لتلك المرجعيّة التّاريخيّة التي أشارت إليها في عتبات النّصّ، عندما أرجعت أحداث الحكاية إلى فضاء العصر

العبّاسيّ الثّاني. ومن قبيل هذه الشّخصيّات الخليفة المعتزّ، والخليفة المعتصم، والخليفة المعتضد، وقطر النّدى ابنة خمارويه والي مصر، وعلي بن محمّد قائد الزّنج، وهولاكو. وثانيها شخصيّات مِن نسج مخيّلة الكاتبة إلا أنّها تمتلك وجودًا واقعيًّا، ووظائف سرديّة يتراوح تأثيرها في البنيّة الحدثيّة بحسب درجة حضورها فيها وأدوارها وأقوالها وحركتها، ووجوه علاقاتها بمقوّمات الحكاية. ومن بين هذه الشّخصيّات مَن يمثّل السُّلطة. مثل: الخليفة، وزوجته بُزاغ، ومهيار، والشّهابي، والصّفدي، والعساكر، والجندرمة، والجُباة. ومنها مَن يمثّل الشّعب. مثل: الطّاهر بن ميمون، والشّيخ الواصلي، وجلّنار، ومحمّد التّهامي، وعبد الله بن عطاء، وسيدي علي، وحسين الرّقاص، وربيع الهمّام، والعمّال، والعبيد، والشطّار، والفلاحين. وأمّا ثالثها فشخصيّات من شطح الخيال، لها أوصاف تنأى بها عن الوجود الطّبيعي، وتدنو بها من عالم عجائبيّ. وذلك من قبيل: المرأة الجثّة، وجنّيّات البحر، ورجال لهم أذرع من حديد، وكائنات خرافيّة.

تنفتح الرّواية على شخصيّة الطّاهر بن ميمون الموسوم في العنوان بـــ "الفارس الغريب"، ما ينبيء، بأهميّتها وفاعليّتها في أحداث الرّواية. ويتجلّى ذلك من احتفاء الكاتبة برصد الكثير ممّا يتعلّق بأحوالها وطبائعها، وعلاقاتها بالمروي، وتَتَبُّع ما تنجزه من أدوار وأفعال وأقوال. وكلّ ذلك يجعلها شخصيّة محوريّة في المقام الأوّل، فليست أقسام الرّواية الثّلاثة إلا عناوين تلتصق بها، وتدلّ عليها. إذ جاءت هذه الفصول لتبرهن على أنّ شخصيّة الطّاهر تجسّد الإرادة الجماعيّة بسبب ما تمتلكه من عقليّة ناقدة تفحص الواقع، وتدين ما به من عسف وقمع وحرمان، فضلاً عمّا تتطلّع إليه من مبادىء سامية تقيم العدالة الاجتماعيّة وتنهض بالحريّة والمساواة، وما تؤمن به من ضرورةِ تغيير أحوال البلاد إلى ما هو أفضل، وقد ترجمت كلَّ ذلك بخوض الغمرات، لمواجهة صنوف الظّلم، ومجابهة أعداء الإنسانيّة، وردِّ الحقوق إلى أصحابها. والطّاهر بهذه الخصال نموذج للبطل الإيجابي الذي شكلّه أدب الواقعيّة الاشتراكيّة؛ ليجسّد رؤية تفاؤليّة بها "يعبّر عن الرّغبة في إقامة دعائم للمجتمع الجديد، والدّفاع عن هذا المجتمع من هجوم أعدائه"[1].

[1] أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرّواية المصريّة، وزارة الإعلام العراقيّة، بغداد، د.ط، 1976، ص50.

ويستهلّ الطّاهر حياته النّضاليّة بالوقوف على أحوال النّاس البائسة والمقهورة، والالتزام بمشاركتهم في قضاياهم الاجتماعيّة والإنسانيّة، متحرّرًا بذلك من حدود ذاته الضّيّقة، منخرطًا في ذات الجماعة انخراطًا كلّيًّا بما يمكّنه من تغيير فكرها وواقعها، وتجسيد تطلّعاتها. ويمكن الوقوف على جميع ذلك في المقطع الآتي: "تحبُّ كثيرًا أن تطيل الجلوس في هذه الأسواق، تشعر بدبيب الحياة، حينها يئجّ الصّخب في رأسك ويسعفك في أن تؤجّل رحلة التّوحّد مع نفسك التّائهة. تلتقي هنا بالوجوه وتتعرّف من إصاختك للحكايات المتناثرة إلى ما يدور في الرّؤوس. لم تفتأ تتنقل بين المكتبات وسوق الفاكهة والشّمّاعين والشّرّاطين تدفدف على وجهك الحبال الغليظة والرّفيعة"[1]. إنّ الرّغبة في مشاركة النّاس التي ركن إليها الطّاهر بلورت وعيه الاجتماعي والسّياسي والتّاريخي، وأمكنته من التّواصل والذّيوع، وأقرّت في نفسه أهمّيّة الإيمان بتطلّعات شعبه، وحَدَت به إلى ضرورة وضع حدٍّ حاسم لأشكال القهر والاستلاب؛ فنزع إلى الفعل الثّوري، ملتحِقًا، بدءًا، بصفوف المعارضة التي يقودها الشّيخ الواصلي. ولقد شكّل هذا الشّيخ منعطفًا رئيسيًّا في حياته، وحدًّا فاصلاً بين زمنين متناقضين، أمّا الأوّل فزمن منقضٍ عانى فيه الطّاهر من الغبن والضّيم عندما سُرقت أرض أبيه التي يسترزق منها باحتيال أحد الأمراء، وأمّا الثّاني فزمن حاضر يراهن فيه على إمكانيّة التّغيير، متطلّعًا إلى زمن أفضل من الرّاهن. ومن هنا كان هذا الزّمن هو التّحوّل الحاسم في حياته؛ إذ خطّط فيه هو وغيره من مناصري الشّيخ الواصلي لصنع فكر ثوري يُغني الشّعب برؤًى جديدة، ويكتشفون به حقيقة الواقع المرير، ويدفع بهم إلى مناوأة الظّلم، ومعارضة السّلطة المستبدّة. وقد عزَّزَ الطّاهر هذا الفكر بخطوات عمليّة يمكن بها تحقيق ما يصبو إليه من مآلات. وكلّ ذلك جعله مطاردًا من قبل السّلطة التي استعملت معه أفظع أساليب التّنكيل والتّعذيب حتّى يعدل عن مجابهتها، وليس له من جُرم سوى رَوْمِ حياةٍ كريمة.

ويمكن الوقوف على تربّص السّلطة بالطّاهر في القسم الثّاني من الرّواية، حيث تطلّ علينا وقائع رحلة بحث لها طابع عجائبي، وفيها يقتحم الطّاهر الكثير من المخاطر والأهوال كانت بالنّسبة إليه ضربًا من امتحان أراد به أن يثبت مدى عزيمته، وكفاءة نضاله. والواقع إنّ رحلة البحث هذه وما فيها من مهالك، وما أتت عليه من وصف لملامح انكسار الشّعب وأسبابه، ليست

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص17-18.

إلا رمزًا لدعوة ضمنيّة إلى الطّبقات المسحوقة والمقهورة بأهميّة كسر حاجز الخوف المغروس في النّفوس من السّلطة، وضرورة اقتحام معوقات الوصول إلى ثورة حقيقيّة تهدم أركان الظّلم والتّسلّط. وهذا ما جعل الطّاهر يستمرّ في هذه الرّحلة العسرة، التي لم تنقطع أهوالها حتى مع القسم الأخير من الرّواية الموسوم بـــ (التّحوّلات)؛ إذ لم يتخلَّ، على الرّغم من تنكيل السّلطة به، عن النّهوض بمطامح الشّعب المقموع، محاولاً أن يوقد فيه جذوة التّحدّي والمقاومة، وأمله لا يفتر في استشراف الأفضل على الرّغم من تطاول المسافات الزّمنيّة، واشتداد القيود؛ ما يبقيه في صراع دائم مع استبداد السّلطة واستعبادها. وجميع ذلك يجعل منه بطلاً ملحميًّا يَعْبر الذّات الفرديّة إلى الذّات الجماعيّة، ويطبعه بملامح البطل الإيجابي كما تلحّ عليها رواية الواقعيّة الاشتراكيّة التي تؤمن بفاعليّة "الإنسان في النّضال من أجل عالم جديد، والرّفع من روح الشّعب من منظور ملتزم بمبدأ التّغيير الاشتراكي للعالم"[1]؛ إذ نجد أنّ الطّاهر شخصيّة تعي شرطها التّاريخي، وأهميّة دورها إزاء الواقع وما فيه من إشكالات وقضايا، عن طريق الإيمان بالثّورة، ومناضلة ألوان الظّلم والطّغيان، والوقوف على الواقع الفعليّ ومساءلته، والنّزوع إلى امتلاك أدوات العمل القادرة على استيلاد مستقبل أفضل. ذلك أنّ "الصّفات السّامية للبطل الإيجابي لا تتجلّى فحسب في أقواله، وإنّما أيضًا في أفعاله، وفي عمليّة تطوّره ذاتها"[2].

إنّ صورة الطّاهر في هذه الرّواية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بصورة البطل الأسطوري، لما في شخصيّته من صفات جعلت منه إنسانًا راقيًا يجمع فضائل عديدة، ويحمل رسالة عظيمة، تدعوه لأن يخاطر بحياته في سبيل تحقيق تطلّعات شعب عجز عن مناهضة سلطة القمع، واستسلم إلى ما هو فيه من بؤس وقهر. إضافة إلى ما شاب أجواء رحلة بحثه المضنية من ملامح أسطوريّة فمشيئة الأقدار تدفع به إلى خوض غمار البحث: "على مهل تدنو، وعلى مهل تقترب منك القلعة، شاهقة كوجه غائم في المدى الفضيّ. تلسعك برودة الصّباح. لا وجه لمخلوق على الأرض غيرك (...) كان عليك ألا تصل إلى الحدود المتاخمة، لكنّه الوجود المتوحّد في سحر خلوته يغريك بالاقتراب"[3]. كما أنّ ما اعترى مسار حياته من تحوّلات، في رحلة بحثه المرهقة، تجعله

---

[1] عبد المنعم تليمة: مقدّمة في نظريّة الأدب، دار الثقافة للطباعة والنّشر، القاهرة، د.ط، 1976، ص121.

[2] مجموعة من المؤلفين السّوفييت: الواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب والفنّ، ت: محمّد مستجير، الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ط، 1976، ص18.

[3] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص200.

شخصيّة قريبة من شخصيّة أوديب، عندما خرج يبحث عن حقيقة تجلّي ما بالواقع من ملابسات، وتكشف كنهه. فالوقائع التي حصلت للطّاهر في مسيرة بحثه تشابه، إلى حدٍّ ما، ما وقع لأوديب عندما غادر قريته ميمّمًا وجهه صوب مدينة طيبة، سعيًا وراء الحقيقة. وهكذا شأن الطّاهر فقد خرج من قريته باحثًا عن الحقيقة باتجاه "قلعة رصينة في البيداء خلف بابها جنّة!"[1]. و"على باب القلعة أقعى رجل كهل وحيدًا منتهكًا فوق صخرة ناتئة"[2]. يذكّرنا بأبي الهول على باب مدينة طيبة، إلا أنّه يفارقه في كونه يقف على الباب محرومًا من دخول القلعة، وليس حارسًا يلقي لغز الدّخول كشأن أبي الهول؛ لذا كان نزوع الولوج لا ينأى عنه كما هو "نزوع العودة" الذي ظلّ حلمًا يراود أبا البشريّة آدم منذ خروجه من الجنّة[3]. ولعلّه بذلك رمز للشّعب المُستلَب يكابد الحرمان والفقر، ويعيش الحلم في سبيل تحصيل مبتغاه. وأنّى له ذلك ما لم يناضل، ويكافح ليرسم ملامح التّغيير؟ وهي مقوّمات أساسيّة قرأها ذاك الرّجل الكهل في ملامح الطّاهر، ووجده خليقًا بولوج القلعة، وإيكال مهمّة النّضال إليه. ونستدلّ على ذلك من قوله: "هذا المساء وربّما بعد ساعات قليلة من الآن ستُفتح البوّابة ولن يُسمح لي بالدّخول. أعرف ذلك لا يزال أمامي الكثير ولكن بإمكانك أن تطلب الاستضافة علنًا. هم بانتظارك! (...) أنت وجهي الآخر الذي يريدونه"[4]. لقد كانت مواصفات الطّاهر سبيلاً إلى نفاذه إلى داخل القلعة بيسر دون أيّ سؤال[5]، على عكس أوديب الذي كان مفتاح دخوله أرض طيبة هو حلّه لغز أبي الهول. ولم تجيء سهولة الدّخول إلا استدراجًا للطّاهر، ورغبةً في انتزاع وسائل الوعي منه؛ إذ إنّ مَن يهيمن على هذه القلعة سلطة قمعيّة، تنكّل بالمناضلين، وتناصب العداء لكلّ من يثور عليها، ويطالب بالعدالة والحريّة. فالطّاهر ما إنْ دخل القلعة حتّى أخذت الأخطار تحدق به وتتهدّده، ويأتيه الموت من كلّ مكان؛ لينفتح بذلك على أسطورة أخرى هي أسطورة "سيزيف"، ومعها تتجلّى بعض حقائق السّلطة التي لا تني تلحّ على مناوأة الشّعب، والتّصدّي لمقاومته، وهو أسلوب تسلكه رغبة في تمكيين الحكّام من العروش، كي يتدحرج النّاس "بين أيديهم حصاة مطواعة، من قبضة إلى أخرى. كحصاة سيزيف"[6]. ولعلّ إصرار الطّاهر على اقتحام القلعة، على الرَّغم ممّا بها من

[1] المصدر نفسه، ص204.
[2] المصدر نفسه، ص201.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص203.
[4] المصدر نفسه، ص208.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص210.
[6] المصدر نفسه، ص191.

مسالك وعرة، يجعله يحاكي إصرار وعزيمة "سيزيف"، الذي لا يكاد يكلّ من حمل الصّخرة إلى قمّة الجبل كلّما هوت إلى سفحه. فالعبرة بمجابهة العوائق، ومغالبة الصّعاب، حتّى وإن تعذّر نيل المطالب، وتطاول زمن الظّفر بها. وهو ما يتّضح في شخصيّة الطّاهر التي ظلّت حتّى النّهاية تترقّب واقعًا أفضل، وتناضل من أجله، وحسبها في ذلك شرف المغامرة، وروم النُّجح. فالبطل الإيجابي في الرّواية الاشتراكيّة ليس دومًا بطلاً مثاليًّا، بل إنّه "يتّجه نحو المثالي، بتطوير أفضل جوانب شخصيّته ونظرته الرّوحيّة. وهذا هو منطلق مثل هذا التّطوّر الذي لا يسير بلا عائق، وإنّما يمتلىء بالتّناقضات ويصحبه التّحليق والسّقوط"[1].

ومن أهمّ الشّخصيّات الفاعلة في الرّواية، أيضًا، شخصيّة الشّيخ الواصلي، وتتجلّى أهميّتها في إيمانها بضرورة تغيير الأحوال إلى ما هو أفضل، ولإنجاز ذلك اضطلعت بأدوار وظيفيّة هامّة في أحداث الحكاية أثّرت على سائر شخصيّاتها. فالواصلي يقطن بالبصرة، وينتمي إلى الطّبقة المهمّشة. وهو "رجل علم جليل، كثير التّعبّد في المسجد الكبير، عُرف بورعه وتقواه وحسن الفتوى"[2]، ومعالجة الأمور في أناة ورويّة. كما أنّ ما يصدر عنه من رؤى، وما ينجزه من أقوال وأفعال تأتي في سبيل مناهضة السّلطة القمعيّة، ومناوأة الفساد، ودحر صنوف الظّلم والاضطهاد المُمارَسة ضدّ الشّعب، عن طريق خطبه في العامّة الهادفة إلى توعيتهم بوجودهم وحقوقهم، ووجوب الثّورة على الأوضاع البئيسة، والتّطلّع إلى أفق أفضل، وتنظيم الحركات الجماهيريّة للطّبقة العاملة، وتوحيد شتاتها. وكلّ ذلك جعل منه نموذج البطل الاشتراكي في إيجابيّته، وذاته الجماعيّة، وإيمانه بمبادىء الفعل الثّوري وأهدافه، واعتباره إيّاه حلاً ناجعًا للتّغيير نحو ما هو أحسن من الرّاهن. نقف على هذه المقوّمات في الأقوال المسرودة الآتية للطّاهر عنه، وما تناهى إلى سمعه: "دخلت عليه مرّة وهو ينتصف جمهوره. يشير إشارات غامضة إلى ما ينوب العامّة من فساد الأمراء ورجال البلاط (...) «له الكثير من الأتباع في مختلف الدّيار» سمعت أيضًا أنّهم يساعدون المعوزين بالمال والمتاع. «هذا ما جعل من الفلاحين وأساتذة العمّال والصنّاع حلفاء له وعيونًا مبثوثة، كلاًّ في منطقته»"[3]. ومن الأقوال المتناقلة عن الواصلي أيضًا: "قالوا: دعوته تجتذب قبائل العرب القاطنة في نواحي الكوفة ونواحٍ أخرى. نبط

---

[1] مجموعة من المؤلفين السّوفييت: الواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب والفنّ، مرجع سابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص27.

لقوا في رسالته ما يكشف سرّ الخوف، هم العاملون بالزّراعة من سواد الكوفة. قالوا: مدجّج بالبراعة، تستفيق الخلايا بين أصابعه طائعة كزمرّد معقود. معاونوه من النّقباء يختارهم واحدًا واحدًا من بين الدّعاة. يغويهم بالإبحار والسّفر في لجّة بحر عميق، يعملون معًا سرًّا، يحذون خطو مهاراته الفائقة والكتمان"[1].

وقد أفضى به ذلك لأن يكون شخصية كاريزميّة لها الكثير من المريدين والدّعاة[2]، وهيّأ له أن يحتلَّ موقعًا خطيرًا يتحرّك به نحو التّغيير والإصلاح. وهو بما ينجزه أوقع محبته في قلوب العامّة، وجنحوا إلى تضخيم شأنه إلى حدّ التّأليه[3]؛ ليستحيل بذلك قوة روحيّة تستملك قلوب الجماعات المضطهَدة، وتقودها نحو المواجهة، وفعل التّغيير. وفي المقابل ناصبته السّلطة الخصومة والعداء، وجعلت تتفنّن في مطاردته، غير أنّها لم تتمكّن منه إلا في ذلك العالم العجائبي الذي اتّخذته موطنًا لها، لتصوغ فيه الشّعب وفق اختياراتها وتصوّراتها، وبما يكفل لمصالحها البقاء. ويمكن الوقوف على تنكيل السّلطة بالواصلي في وصف الطّاهر عندما ولج القلعة: "من هناك تشاهد «الواصلي» مغلولاً، محاصرًا بأجهزة غريبة. على رأسه يقف رجلان صنوان يسيّجان أطرافه بحديد مسحوب بطرف سلك دقيق مثبّت في الجدار الذي خلفه، وما إن يلامس المستطيل الحديدي جذعه حتّى تبدر منه صرخة مدوّية كالتي كنت تسمعها في الكوابيس القديمة. أيّ شيء يجعل رجلاً مثله يصرخ تلك الصّرخة وهو الذي لم يكن يعلن أبدًا عن ألم أو حزن أو عجز وإن كان وحيدًا كقمر ليل سجين"[4]. إنّ السّلطة تتّخذ من تعذيب الواصلي في عالمها غير الواقعي معادلاً موضوعيًّا تظنّ به أنّها ستنجو من الثّائرين. ويمكن أن يُعزى فعلها هذا إلى انسلاخها من الواقع، واستغراقها في وهم الهيمنة والاستعباد، دون الوعي بتبعات ذلك على الشّعب؛ ولذا نراها توغل في التّنكيل بالواصلي في عالمها المتخيّل، بعدما عجزت عن فعل ذلك في الواقع.

ومن هنا يتبدّى أنّ الطّاهر بن ميمون والشّيخ الواصلي هما مدار الرّواية، بسبب ما وسما به من نضج فكري يتجلّى في وعيهما العميق بالشّرط التّاريخيّ والاجتماعيّ لتحصيل الحريّة،

---

[1] المصدر نفسه، ص38.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص151.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص27، 29، 38.
[4] المصدر نفسه، ص252-253.

وفكّ أغلال العبوديّة، ولِما نهضا به من أدوار مطبوعةٍ بالتّضحية والفداء، وممثّلةٍ الإرادةَ الجماعيّةَ في سبيل مجابهة القمع والقهر، وتنوير الطّبقة الكادحة والمقهورة بالفكر الثّوري، وحثّها على ممارسته بخطوات عمليّة فاعلة. كون هذه الطّبقة، كما تتبىء الرّواية في كثير من مواضعها، هي الصّانعة الحقيقيّة للتّاريخ. ولا يخفى ما في تلك المواضع، والمواقف المتمخِّضة عنها من أبعاد فكريّة وإيديولوجيّة تدين بها الكاتبة، تتمثّل في القراءة الماركسيّة للتّاريخ الذي لا ينهض إلا بقوى إنتاج الطّبقات الكادحة[1]، وذلك من أجل تغيير الواقع الكائن باستشراف الأفضل، والعمل على صنعه.

وإلى جانب الطّاهر والواصلي ثمّة شخصيّات فاعلة أخرى، تجيء مكمّلة لدورهما، وتؤكّد رؤية الكاتبة في النّصّ وتعزّزها؛ كونها تمتلك مقوّمات النّضال، وتكابد من أجل إشاعته، وتصدر في أقوالها وأفعالها عن وعي عميق بأهمّيّة الفكر الثّوري، وجدارة ممارسته للظّفر بالتّغيير، ومِن هذه الشّخصيّات سيدي علي، وحسين الموصلي، وعبد الله بن عطاء. وينضمّ إليهم مجموعة من الفتيان استطاعوا، بما يمكلونه من خفّة سحريّة، وخدع بصريّة، وحيل ومهارة، النّيل من هيبة الولاة وأصحاب الشّرطة والتّجّار، وانتزاع حقوق الأهالي المبتزّة منهم. ومن هؤلاء: ربيع الهمام، وسعيد بن ماهر، والحسيني، وآخرون لم يعيّنوا بأعلام.

وفي مقابل هذه الشّخصيّات شخصيّاتٌ أخرى تجسّد السّلطة. وهي، وإن تباينت في حجم حضورها، وطبيعة أدوارها، وما تنجزه من أعمال على مستوى السّرد، فإنّها تتّفق فيما تمارسه من سطوة وسلطان بما يوطّن وجودها، ويبسط هيمنتها، ويبقي على نفوذها. وتأتي بعض هذه الشّخصيّات لتكون رمزًا لواقع سياسيّ شاذّ وعقيم يمور بالفساد والتّشوّه، وهذا ما تجسّده شخصيّة الخليفة الذي يغيب عن مسرح الأحداث في الرّواية، والمشهد السّياسيّ برمّته؛ إذ يحتجب عن الرّعيّة، وينأى عن التّواصل معهم، وتفَقُّد أحوالهم، وأوضاع الخلافة، ما أفضى إلى فوضى عارمة تسود دار الخلافة، وداخل القصر أيضًا. فقد انشغل الخليفة بملذّاته، وتشاغل عن زمام الحكم؛ فلا يطلّ علينا إلا ليبوح بأهوائه وملذّاته، ويصابي الجواريَ اللاتي يعجّ بهنّ القصر. ونقف على ذلك في المقطع الآتي، وهو يطلق العِنان لشهواته في أحد أروقة القصر: "ذلك المساء

[1] ذهب كارل ماركس إلى "أنّ تاريخ التّطوّر الاجتماعي ... هو تاريخ منتجي المواد المادّيّة، تاريخ الجماهير الكادحة". ينظر: جورج بوليتزر وجي بيس وموريس كافين: أصول الفلسفة الماركسيّة، ت: شعبان بركات، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت، د.ط، 1998، ج2، 34.

اجترح ما لا يُنسى. تصوّرته [زوجته] في البداية أحد فتيان القصر وقد اختلى بمعشوقته. أمّا أن يكون هو ذاته! اقتحمت الخلوة متّشحة بالصّمت. رقعة دون ستر (...) لم يكن إلا في المتّسع المفتوح خلف الرّواق الرّابع. أشبه باللّيوان. طائش صوابه، لا يمتلك ناصية الوقار. منفلشة شهواته في هيئة بوهيميّة، غير مدرك لمكانته كسلطان وكخليفة ومكانتها كجارية مكّيّة"[1]. وهو ما سوّغ لسيدة القصر (بُزاغ) ذات الأصول التّركيّة[2] التّحكّم في مآلات الحكم؛ إذ جنحت إلى السّكوت على نزق الخليفة، وطيشه المتمادي شريطة أن يورّث الحكم ابنها قبل أخويه[3].

كما أغرى هذا المشهد السّياسيّ المُتهافت مهيار التّركي بالقبض على أمور البلاد والعباد. ولم يكن من الخليفة، لمّا رأى عظم شأن مهيار، واتّساع نفوذه، إلا أن مكّنه من دار الخلافة بصورة أكبر، بتقليده منصب قائد الجيوش السّلطانيّة[4]، وتنفيذ مرامه بالتّخلّص من الوزير[5]؛ خشيةً من سطوته وغدرته، ورغبة في مداهنته ومهادنته. وكلّ ذلك مهّد لمهيار السّبيل إلى التّخلّص من الخليفة، فقد عمد إلى اغتياله بيد حاجبه بعد أن رشاه[6].

ومن هنا كان لشخصيّة مهيار شأن عظيم في أحداث الرّواية، فهي من الشّخصيّات الفاعلة. وقد اهتمّ الرّاوي بتجلية الكثير من أحوالها، وما تنجزه من أفعال وأقوال. فمهيار شخصيّة محفوفة بالغموض، ويكتنف هويّتها الكثير من الإلغاز؛ إذ "لا يعرف له أصل ولا فصل، بعضهم يقول إنّه تركي وبعضهم يقول فارسي، وآخرون يقولون إنّه من سلالة العباسيّين أنفسهم! أمُّه من الحجاز وأبوه من القبائل العربيّة القديمة المستوطنة في نجد (...) الأعجب من كلّ ذلك مَن يقول إنه جاء ليعيش في ديارنا على أنّها داره ودار أجداده، والكلام كثير يا صاحب!"[7]. ولا تخلو هذه الأقوال، التي تنبىء باختلاط أنساب مهيار، من دلالة الاستخفاف والتّهكّم، في إشارة إلى ضعف السّلطان، وتحكّم الأغراب في الحكم، علاوة على ما تشير إليه، من زاوية أخرى، من التّعدّد العرقيّ الذي طغى في ذلك العصر، والذي لعب دورًا كبيرًا في بروز الانقسامات، وتعدّد

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص33-34.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص129.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص34.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص54.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص46.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ص57.
[7] المصدر نفسه، ص19.

الولاءات، وشيوع الحركات المناوئة للخلافة العباسيّة. مما كان له الأثر الكبير في ضياع الملك، وانهيار أركان الدّولة، لا سيّما أنّ الأتراك تمكّنوا من بسط سلطتهم وسطوتهم بتوطين أنفسهم، وبمعاونة من الخلفاء أعيُنِهم، في وظائف هامّة تؤثّر على نظام الحكم، والبنية التّحتيّة لدار الخلافة.

وتتبيّن تلك السّطوة ممّا أسبغه العامّة على مهيار، نموذج الجنس التّركي، من مبالغات تسمه بفرادة البطولة. ومن قبيل ذلك: "يقولون إنه في غزو الرّوم الأخير استطاع أن يصدَّ عن المدينة دمارًا محقَّقًا، وهذا ما قرّبه من الخلافة والأتراك المفتونين بقوّته وشراسته (...) أشيع أيضًا أنّه يملك قوّة سحريّة تجعله ينتقل من وظيفة إلى أخرى بسرعة لا يُجاريها أيُّ عقل. أحدهم قال لي إنّه جاء من بلاد بعيدة وفي سنة واحدة فقط تدرّج في عدّة مراتب (...) لكأنّه قادم من أساطير الزّمن السّحيق أو من مملكة مسحورة مزوّدًا بالطّلاسم والغموض (...) هو وليّ من أولياء الله! من يأتي بتلك المعجزات لا يخرج عن كونه وليًّا (...) هناك مَن يبرهن أنّه زنديق فاجر يلهو بالنّساء والغلمان (...) ما دام الأتراك خلفه فكلّ شيء ممكن!"[1]. لقد مكّنت هذه الأوصاف مهيار من التّنقّل في مناصب عديدة، وأعلت من جاهه ونفوذه، وخلعت عليه بُردة الهيبة والإجلال، واقتضت اشتداد تحكّمه في زمام الأمور، وأفضت إلى انشغال النّاس به، وتعظيم أمره، حتّى تنبّأوا بـــ "أنّه سيكون رجلاً مهمًّا في الحكم"[2].

ويأتي الشّهابي صِنوًا لمهيار في عِرقه وعسفه، فهو "تركي أصيل البطش"[3]. ويجسّد الوجه القمعيّ للسّلطة، كونه صاحبَ الشّرطة، وممثّلَ الجهاز العسكري لمهيار في قهر المستضعفين وظلمهم والبطش بالمكدودين والتّنكيل بهم. ومن صور قمعه ما نقف عليه في الشّاهد الآتي: "كان صاحب الشّرطة واقفًا فوق الرّؤوس. برهة ويأمر بجرّهم مشيَّعين بضرب الدّبابيس. لم يبق رجل ولا دابّة إلا وجعلوه في بيت وسدّوا بابه، رغم ذلك فباحة الشّمس مليئة حتّى آخرها. مزّق الدّرك بسيوفهم قمصان الرّجال فكانوا أشبه بفزّاعات خشبيّة شرّعت صدورها واستوت الأذرع منبسطة. يدبّ حريق في القدمين ويسري لهيب، ولا أحد يجرؤ على الحركة. «أبدًا لا يرفّ في قلبه طائر الرّحمة!». هناك من قال إنّه –أي صاحب الشّرطة– لم تلده امرأة من بشر. ما إن

---

[1] المصدر نفسه، ص19-20.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] المصدر نفسه، ص49.

تنطفيء شمس الباحة حتّى يصرخ: أدخلوهم إلى المطامير حيث كانوا"[1]. وعلى هذا النّحو تظهر صورة الشّهابي نموذجًا قمعيًّا دامغًا، يتماهى في أفعاله الإباديّة مع كثير من الشّخصيّات التي برزت في التّاريخ العربيّ الإسلاميّ، من قبيل الحجاج، وهولاكو، وتيمور لنك.

وينضاف إلى ممثّلي السّلطة، أيضًا، الصّقدي "تاجر النّاحية، ومستصلح الأراضي وعين مهيار في الرّيف"[2]. فهو ممثّل الطّبقة الإقطاعيّة التي تغتصب أراضيَ، وتذيق، مَن يقوم على أمورها من المسحوقين، شتى ألوان الاستلاب والاستعباد. كما أنّه شخصيّة انتهازيّة تسعى إلى تحقيق مآربها، وتكثير أموالها وأملاكها، بالاستيلاء على الأراضي، واستغلال أجساد الفلاحين في استصلاحها، والاحتيال على صغار التّجّار في شرائها: "ساهمًا، كان الصّقدي، وبصوت أجشّ أَسَرَّ لأحد تّجار المدينة: «من أحيا أرضًا مواتًا، صارت له حقًّا مشروعة». وأضاف: «في هذا بإمكاني أن أسند لك خدمة كبيرة». تطايرت ضحكاته كمنجور خشب. يغوي التّاجر باستصلاح جزء من أراض مالحة ومستنقعات"[3].

ولا يمكن إغفال الحديث عن شخصيّة جلّنار التي تمثّل حلقة الوصل بين السّلطة والشّعب، لما لهذه الشّخصيّة من دلالة رمزيّة ذات محمول سياسي؛ إذ تحيل إلى الأرض العربيّة التي يسعى مهيار التّركي إلى الاستئثار بها، وخطفها من أيدي أصحابها، وهذا ما يجعله إزاء مجابهة مستمرّة مع الطّاهر الذي أحبّ جلّنار وأحبّته، غير أنّ السّلطة القمعيّة ممثّلة في مهيار وأتباعه تستعمل كلّ أساليب القهر والاستبداد في سبيل استملاكها؛ إذ يتزوّج مهيار من جلّنار عنوة، وتتوقّد فيه الرّغبة اللاعجة، والتّوق المحرق إلى افتضاض الأرض العربيّة. وهو ما نقف عليه في المقطع الآتي: "حثيثًا يغوص المحراث في الأرض اليابسة، وباندفاعة قوية يدخل العالم المطلسم، يزداد صهيل الفرس المحاصرة باحتراق موشوم بالعنف. يزداد النّشيج، تتردّد الأصوات هذه الأرض لنا ونحن أصحابها (...) يتمتم: فرس عنيدة. يسمع صدى صوته «أرض عنيدة!»"[4]. ولم يكن لجلّنار من منفّس سوى أسئلة حيرى تُجلّي فجيعتها، وكربها، وتتلمّس بها تطهير ما أصابها من مهيار المكلكل عليها؛ فتستحضر اسم الطّاهر ومن شايعه، وترى أنّهم

[1] المصدر نفسه، ص95.
[2] المصدر نفسه، ص45.
[3] المصدر نفسه، ص153-154.
[4] المصدر نفسه، ص178-179.

اشتركوا جميعًا في التجنّي عليها حين تركوا الأرض العربيّة تختلط أنسابها بالأغراب: "تسقط اللافتات العريضة ويعلو الغثيان منذرًا بانتفاضة الجسد. سائل لزج كحراشف زئبقيّة يغطي الوقت الذي تتأمّله، فيما تسرح ذاكرتها في وجه الغياب. أين اختفى الطّاهر؟ أين اختفوا جميعًا؟ ولماذا تركوها هكذا وحيدة ومستباحة؟"[1]. فالحقّ إنّ جلّنار ليست معشوقة الطّاهر فحسب، وإنّما هي قضية الشّعب جميعًا، ونتيجةً لذلك استوى عندها كلُّ مَن مع الطّاهر في خيانتِها، وإصابتِها في صميم الكرامة ساعة تخلّيهم عنها لمهيار. فالأرض محطّ الشّرف وعنوانه، وبسقوطها في براثن العدوّ تسقط لافتات ادّعاء الرّجولة، ويندسّ الشّعب في مداليل الخزي والعار.

هكذا يتجلّى كيف تمكّنت الكاتبة، في رسم شخصيّاتها، من الانعتاق من التّاريخي لتؤسّس عالمًا روائيًّا يسائل التّاريخ بأسئلة الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ والفكريّ، من منطلق تقويمه، وإبداء المواقف إزاءه، فـــ "التّاريخ يضطرُّه [الكاتبَ] إلى أن يُحمِّل الأدب دلالةً طبقًا لإمكانيّات لا يتحكّم فيها"[2]؛ وهو ما جعل الأفق الروائيّ واسعًا ومنداحًا ليس له مكان يحدّده، ولا زمن يضبطه، كما أوهمت بذلك الكاتبة، وما أكثر أن نقف فيه على شخصيّات قد تتآلف مع شخصيّات نجمت في ذاكرة التّاريخ العربي والإسلامي، وقد تتخالف في نطاق ما تصدر عنه من رؤى، وما تنجزه من أفعال وأقوال. فلئن لم تُحِل الكاتبة شخصيّاتها الفاعلة في أحداث الرّواية إلى أسماء شخصيّات تاريخيّة حقيقيّة؛ فإنّ أعمال تلك الشّخصيّات وأحوالها كفيلة بتعيين صورة مطابقة لشخصيّات تاريخيّة، لا تبرح تتكرّر صورها في فضاء الواقع، لِتمثّل إمّا السّلطة، وإمّا مَن يناوئها. والكاتبة في استنادها إلى التّاريخي إنّما تتغيّا قراءته، وتدبّر حيثيّاته من أجل تصورٍ نموذجيٍّ للواقع يعْبُر، بنقده، الكائنَ إلى الغد الأفضل؛ لأنّ "الأديب الواقعي الاشتراكي ينظر إلى الواقع في تطوّره التّاريخي وفي آفاقه المستقبليّة"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص180.

[2] رولان بارت: الكتابة في الدّرجة الصّفر، ت: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص7.

[3] يوري غروموف: الواقعيّة الاشتراكيّة: المنهج والأسلوب، ت: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، د.ط، 1975، ص325.

– رواية "سلالم الهواء": تقديم

تندرج رواية "سلالم الهواء" ضمن ضرب حديث من الكتابة الرّوائيّة، وهو ما يعرف بتيّار الواقعيّة النّفسيّة أو الذّاتيّة التي تقوم على نوعين من الكتابة في آن واحد وهما الأسلوب الواقعي والأسلوب النّفسي. ولعلّ أبرز مَن اشتهر بكتابة الرّواية النّفسيّة جيمس جويس، وهنري جيمس، ومارسيل بروست، وفرانز كفافكا، فرجينيا وولف. وهي تجربة جديدة بالنّسبة إلى أعمال محمّد عبد الملك السّابقة، وأيضًا بالنّسبة إلى غيره من الروائيّين البحرينيّين، ما جعله لا يجري على مثال سابق في التّجربة الرّوائيّة البحرينيّة، ويتنكّب، كذلك، عن طرائق مسنونة سارت عليها الكثير من الرّوايات في الأدب العربي. ولعلّ ما يؤكّد مغامرة الكتابة في "سلالم الهواء" هو ما جاء في متن الرّواية من قول للرّاوي يدلّ على ارتسامه نزعة التّجاوز، وبها يحول دون التّساوي الحقيقي بغيره من الأدباء الذين استمسكوا بالواقعيّة التّقليديّة الملتصقة بالواقع اليومي: "لم يستطع الكثير من الأدباء الانحسار إلى الدّاخل. كان الخارج هو الأشدّ وضوحًا لهم. الخارج السّهل والمبتذل. كانوا قساة وطيّبين وأطهارًا.. اكتشفوا ذلك بعد تحريرهم من قيود الفكرة الواحدة. التّغيّر التّراجيدي للظّواهر، ظلّوا يتخبّطون كلّ الوقت. هؤلاء الكاملون، الواثقون من إيمانهم، الهاربون من الحياة بطريقة أكثر انتحارًا. كأنّهم سقطوا في جبّ. لا يستطيعون مواجهة صدمة الحياة"[1]. ورغبة بنفسه عن هؤلاء تعلّق الكاتب بكافكا وكتاباته، ووجد في بعض ملامح تجربته الحياتيّة تماهيًا مع حياته، وعونًا على فهم أسرارها، واختراق أسوارها، ومواجهتها بحريّة لا تكاد تحدّ. وفي تأكيد ذلك يقول: "كافكا يُظهر الجانب المظلم من الحياة: اليأس!. لَمْ يحبَّ الآخرون آثار كافكا ولوعته لكن من استطاع أن يمثّل الحياة على حقيقتها؟ المثاليّون لم ينجحوا من ذلك. وهل يمكن باقتدار أن نمحو هجر الحواس بأداة رخوة"[2]. فمن الواضح أنّ الرّاوي، وهو يُظهر إعجابه بكافكا، يجعله علامة يستدلّ بها على الطّريق إلى الحقيقة. يقول: "كافكا يظهر لي ليعينني"[3]. وهو في سبيل تعليل ذلك، لا يخفي ما يصل بينه وبين كافكا من أسباب تجعل تجربة هذا الأخير مَعينًا ثرًّا يَعبُّ منه عبد الملك رؤًى ومواقف، قد لا تُغني الآخرين؛ لأنّهم لم يخبروها، ولم يرتادوا مسالكها الوعرة مثله: "من الضّرورة أن أجد أنّ

[1] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2010، ص16-17.
[2] المصدر نفسه، ص16.
[3] المصدر نفسه، ص23.

علامات شخصيّة كافكا هي شعور من الكدر لا يعني الآخرين"[1]. إلا أنّ البحث عن حقيقة الحياة لم يكن السّبب الوحيد لانشداد الكاتب إلى كافكا، والتحام فكره به، وإنّما البحث عن كيفيّات الكتابة وصياغتها لَمِمًّا يسوّغ انشداد عبد الملك إلى كافكا أيضًا. فإذا كان كافكا "في الكتابة يذهب إلى وسائل جريئة. يصحبه هذا الشّعور فيتشبث بالكتابة. يستعيد بعض التّوازن معها"[2]، فإنّها تمثّل عند عبد الملك حقيقة وجوده: "الكتابة التي تبدو قارب نجاة! الوقت الوحيد الذي أشعر معه بوجودي الكامل هو وقت الكتابة"[3]. وهو في غضون تفتيشه في دروب حياته يصادف العديد من الإشارات الدّالّة تسلك به إلى كافكا. سيتوضّح الكثير منها في فصل الرّاوي.

جاء عنوان رواية "سلالم الهواء" مركّبًا إضافيًّا أضيفت فيه "سلالم" إلى "الهواء"، ولهذه الإضافة صلات خفيّة بالنّصّ فحواها فشلُ حصول الارتقاء أو وهميّته، على خلاف التّرقّي الذي يتأتّى في مألوف العادة من صعود السّلالم على وجه الحقيقة؛ والسّبب في ذلك يرجع إلى كونها سلالمَ لا قوام لها، وإنما هي هواء. وهو ما نصّ عليه الرّاوي نفسه حين أراد توضيح تجربته مع الكتابة المتوجِّسةِ خيفةً من خارجٍ يصادِر، وداخلٍ لا يهادن: "كلُّ ما أكتبه هو سلالم لا ترتفع ولا توصل إلى أيّ مكان"[4]. وممّا يوضّح أسباب ذلك ما نجده في موضع آخر من الرّواية "أكثر ما يرعبني هو احتباس الكتابة عندي. أكتشف أنّ كلاً منّا يحاول أن ينتصر على الآخر (...) كنت في حالة غير واضحة، وتأتيني أشياء غير واضحة، ومع ذلك فالاندفاعات متواصلة من جهات تأتي من الدّاخل والخارج. وتجلب الطّوق الذي أراه يسعى إليّ من بعيد. هل تحوّل جسدي إلى حُطام"[5]. هكذا تبقى الكتابة بالنّسبة إلى الرّاوي رهينة الدّاخل والخارج، الدّاخل المُتراءى له من كمياء تتناقص فتتعسّر عليه مناضلتها، والخارج المُرْتَقَب من مؤسّسة تلاحقه وتتربّص به الدّوائر. ومن البيّن أنّ هذا التّشابك المضطرِب بين الدّاخل والخارج، وكيفيّات حضوره في النّصّ، هو ممّا يسوّغ عنوان الرّواية، ويبرّر ما جاء فيه من تضادّ في الجمع بين دالّين يفترقان في مدلوليهما بسبب اخترام الغاية المأمولة، وتعطّل حصولها بإضافة السّلالم إلى

[1] المصدر نفسه، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص15.
[3] المصدر نفسه، ص173.
[4] المصدر نفسه، ص129.
[5] المصدر نفسه، ص233.

الهواء. وأنّى يكون الارتقاء في ما لا يرجّى منه إلا التّخبّط، وبذل النّفس لمنعرجات حاسمة تجعل، كما يقول الكاتب، "الخارج يدفع عجلته إلى الدّاخل، يشحذ ما تبقّى منّي؟"[1].

تمتدّ الرّواية على مدى ستّة وثلاثين فصلاً، جاءت مرقّمة حسبُ دون عناوين، على شاكلة روايتي "الينابيع"، و"أغنيّة أ.ص. الأولى". وقد افتُتحت بتصدير، هو من جنس الخطاب على الخطاب. وأُمْضِيَ بـــ "الرّاوي". ويقول فيه: "أعتلي المراجيح ويحضرني شعور الطّفل، لا أرتاب عن آخر نقطة من هذه اللّعبة! أشعر أنّني نورس يندفع إلى السّماء البعيدة، والشّمس تخرج مذهلة تتصرّف كما تشاء. نطيع هذا الرّقص الذي يشعرنا بالنّجاة كلّ الوقت. لا تلبث الكيمياء أن تستيقظ بعد رجوعي إلى المنزل (ما زال الهاتف يرنّ)! يدعوني للنّوم لعذوبة رخوة وصديقة. لا أسحب سمّاعة الهاتف وأفكّر بأنّي أستطيع الهزء بالحياة والتّنكيل بها! عليهم إعدامي فأنا أكتشف لذّة التّضحية"[2]. إنّ لهذا الافتتاح، الذي أوكل فيه المؤلّف القولَ إلى الرّاوي؛ إذ جاء بإمضائه، صلةً وثيقة بالنّصّ، كونه بمثابة العلامة التي يُستَدلّ بها على حقيقته؛ فقد أراد الرّاوي من خلال هذا الافتتاح أن يكشف لنا عن محاولاته في ارتياد المجهول والاكتشاف والمجازفة شأنه في ذلك شأن الطّفل الذي لا يقيم اعتبارًا إلى نقطة النّهاية، ويطمع في مجاوزتها! وقد هيّأ له ذلك خوض عالم الكتابة التي معها يشعر بطعم الحريّة؛ لينجو مما يعترضه في الدّاخل حيث "الكيمياء اللّعينة" التي تتناقص في جسده، ويجابه ما يواجهه في الخارج حيث المؤسّسة التي تقضّ مضجعه، وتهدّد إنسانيّته: "أعزف كتابتي لأزرع أمانيها؛ أن أعود سويًّا"[3].

واللافت أنّ هذا التّصدير الموقّع بـــ "الرّاوي" مقتطع من النّصّ[4]، والكاتب وهو يستعيره من متن الرّواية، ويثبته في عتبتها، جاعلاً إيّاه افتتاحًا أو بيانًا موجَزًا يسير على هديه؛ إنّما يقتفي ما به من رؤية هي مرآة تعكس جملة النّصّ، ويعلن عن تبنّيه قول مفوَّضِهِ في السّرد، على اعتبار أنّ الخطاب على الخطاب "ملفوظات تتحدّث عن نصٍّ أهمّ وتشكّل ملفوظات على ملفوظ تنتمي إليه انتماءً عضويًّا"[5]؛ فتُعقَد بذلك صلة قربى بين ما هو من صميم النّصّ وما هو من هامشه.

[1] المصدر نفسه، ص189-190.
[2] المصدر نفسه، ص5.
[3] المصدر نفسه، ص68.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص226.
[5] محمّد نجيب العمامي: بحوث في السّرد العربي، دار النّهى للطباعة والنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2005، ص223. وقد أحال المؤلف في هذا الشّاهد إلى كتاب: Parole - Mot - Silence لبيير فان هافل.

وفي ذلك ما ينبىء عن تلاقٍ، وليس تماهيًا، بين عبد الملك ككاتب واقعي يقع خارج النّصّ، وبين مخلوقه الخيالي الرّاوي. ولعلّ هذا ممّا يقيم دليلاً على وجود ظلال السّيرة الذّاتيّة في "سلالم الهواء"، ولكن لا يدرجها في باب السّيرة الذّاتيّة الخالصة التي تنهض على رواية شخص حقيقي قصةَ حياته الخاصّة، والتي حدّدها لوجون اصطلاحًا بقوله: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاصّ، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته، بصفة خاصّة"[1]. وهو تعريف إن اتّخذناه مرجعًا نفينا، منذ الوهلة الأولى، انتساب رواية "سلالم الهواء" إلى جنس السّيرة الذّاتيّة؛ كونها لا تتقيّد بهذه الحدود الأوّليّة المسبّقة تقيّدًا مطلقًا، وإنّما افتتنت ببعض مشاربها. ومن القرائن الدّالّة على أنّ هذه الرّواية مشوبة بأجواء السّيرة الذّاتيّة ما أجاب به محمّد عبد الملك عندما سألته عن مدى ملامسة رواية "سلالم الهواء" سيرته الذّاتيّة، إذ يقول: "كلُّ رواية هي مزيج من السّيرة الذّاتيّة وخيال الكاتب، وأعتقد أنّ هذه الرّواية على هذه الشّاكلة"[2]. وهو بهذه الشّهادة لا ينفي أن تنفتح روايته المعنيّة على جنس السّيرة الذّاتيّة بما يمكن تسميته رواية السّيرة الذّاتيّة، ولعلّ اعتماده على التّداعي أسلوبًا في الرّواية برمّتها هو ممّا يسوّغ حكمه الأخير في كلامه السّابق ويقتضيه أيضًا، على اعتبار أنّ رواية تيّار الوعيّ هي قصّة حوار فردي داخلي صامت، ولها قربى وثيقة بجنس السّيرة الذّاتيّة، كما أشار إلى ذلك ليون إيدل[3]. وهو ما يخلق تواصلاً عميقًا بين الدّاخل الذّاتي والخارج الموضوعي، كما يجعل النّصّ خليقًا بعقد تفاعل جدليّ وإشكاليّ بين الشّخصي والتّاريخي والواقعي والمتخيّل بما يدفع إلى البحث والنّظر. وجملة القول إنّ "رواية السّيرة الذّاتيّة لا تنهض على تاريخ الفرد، وإنّما تجلو تاريخ الواقع الذي ينعكس في ذات الفرد. وهكذا فإنّ الخطاب الرّوائي في هذا النّمط الأدبي يسهم في بلورة وجهة نظر المؤلّف تجاه الذّات والعالم معًا"[4].

ولئن غيّب عبد الملك بعض حدود السّيرة الذّاتيّة الإحاليّة والمرجعيّة المتواطأ عليها، وأبرزها استعاضته بضمير المتكلّم عن اسمه. وغيّر مراجع أخرى كعمله في مؤسّسة مصرفيّة،

[1] فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة الميثاق والتّاريخ الأدبي، ت: عمر حلّي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ط.1، 1994، ص22.

[2] من لقاء أجريته مع الكاتب محمّد عبد الملك.

[3] ينظر: ليون إيدل: القصّة السّيكولوجيّة – دراسة في علاقة علم النّفس بفنّ القصة، ت: محمود السّمرة، منشورات المكتبة الأهليّة، بيروت، د.ط، 1959، ص، ص 20، 236.

[4] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص205.

واسم زوجته[1]؛ فإنّ هذا التّغييب والتّغيير لا ينفيان أن يحيل النّصّ في بعض جوانبه على الكاتب، لا سيّما أنّ "ضمير المتكلّم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النّصّ"[2]. ومن جهة أخرى، ينبغي التّأكيد على أنّ مسألة المجانسة الصّارمة والدّقيقة بين حياة الكاتب والمروي في السّير الذّاتيّة، أضحت من المسائل المتجاوزة في النّظريّات النّقديّة الحديثة، وهو ما "جعل السّيرة الذّاتيّة قائمةً على مفارقة قوامُها أنّها لا يمكن أن تكون جنسًا دون أن تنفي ذاتها"[3]. إذ المعوّل على مدى انسجام النّصّ الأدبي، وقدرته على التّأثير في المتلقّي وإقناعه، وليس على درجة المطابقة بين السّيرة الواقعيّة للمؤلّف والنّصّ الرّوائي، أو غيرها من الحدود والشّروط المتواضع عليها. وهل يطيق أيّ جنس من الأدب أن يُذلَّ عِنانه إلى قواعد تضيّق عليه أفق إبداعه؟! إنّ نصّ السّيرة مهما بلغت حقيقته المرجعيّة لا يمكن أن يستحيل محاكاة محضة تسرد حقيقة ما وقع للكاتب، "فقضية الحقيقة في السّيرة الذّاتيّة هي على الأرجح قضيّة زائفة إذ إنّ السّيرة الذّاتيّة من حيث هي سيرة ذاتيّة. مجافية للحقيقة. وأوّل أسباب ذلك أنّ كاتب السّيرة الذّاتيّة لا يستطيع مهما فعل أن يتخلّص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويه"[4]. فاختلاط الوهم بالواقع والخيال بالحقيقة تمليه لحظة الكتابة التي لا يمكن أن ينفكّ الكاتب من تبِعاتها المفارقة والمضادّة؛ ولذلك يضحي كاتب السّيرة الذّاتيّة "معرّضًا دائمًا للانزلاق مع التّخييل والخيال فهو لا يكتفي فقط باختلاق الأكاذيب، بل إنّ إطار التّرجمة الذّاتيّة كفيل بأن يستوعب أيّة رواية خياليّة"[5].

وممّا يؤكّد السّمة التّخييليّة في الرّواية لعبة الخفاء التي يمارسها الكاتب بالتّواري خلف مفوَّضِه الرّاوي حتّى في عتبة النّصّ، التي عادة ما يتجلّى فيها اسم الكاتب بوضوح كونه بمثابة الكلام على الكلام، وتمهيدًا وبيانًا يرتهن إلى صوت الكاتب ورؤيته، كما هو الشّأن في تصدير رواية "تحولات الفارس الغريب" الذي أمضته الكاتبة فوزيّة باسمها الحقيقي. وليس يأتي إمضاء

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص63.

[2] فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة الميثاق والتّاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص40.

[3] محمّد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة (من سنة 1976 إلى سنة 1986)، دار صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2003، ص289. وقد استفاد في هذا الشّاهد من: Daniel Bougnoux: Vices des cercles.

[4] جورج ماي: السّيرة الذّاتيّة، ت: محمّد القاضي، وعبد الله صولة، منشورات بيت الحكمة، قرطاج، 1992، د.ط، ص94.

[5] جان ستاروبنسكي: النّقد والأدب، ت: بدر الدّين القاسم، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1976، ص79.

عبد الملك التّصدير بمصطلح الرّاوي، ثمّ اتّخاذه مطيّة له في سرد روايته، إلا برهانًا على رغبته في النّزوع صوبَ الاختلاق والمواربة على اعتبار أنّ هذا المصطلح ارتبط في ذاكرة الثّقافة العربيّة بمعاني التّزيّد والادّعاء والمبالغة، وفي هذا الشّأن يقول محمّد نجيب العمّامي: "الكذب والتّزوير من المعاني الحافّة بالرّاوي وهما ثمرة تفكير وتدبير. وهو ما قد ينطبق على رواة الأدب في تاريخ الثّقافة العربيّة. أليس الرّاوي في ثقافتنا فنّانًا يتصرّف أحيانًا في المادّة التي يتلقّاها فلا يسلمها إلى النّاس إلا وقد أضفى عليها في دهاء ماكر خَفيٍّ الكثيرَ من ذاته وذكائه"[1].

لقد تأدّت الرّواية بصوت الرّاوي فهو بطلها والفاعل فيها، مستندًا إلى ضمير المتكلّم، ومتّخِذًا الذّاكرة والتّداعي مرتكزين أساسيّين للسّرد، وهما، كما يرى ليون إيدل، "المصدران الرّئيسيّان لرواية السّيرة الذّاتيّة كما هما لرواية القصّة العاديّة"[2]. وفي هذا الرّأي ما يدعم ما ذهبنا إليه بتذْنِيَة هذه الرّواية من ضفاف السّيرة الذّاتيّة، ولكن من باب الاحتمال وليس القطع والوجوب، على اعتبار أنّ المسألة أعقد من ذلك بكثير، كما ألمع إلى ذلك إيدل نفسه[3]. ويتلاقى مع رأي إيدل الأوّل ما استخلصه جورج ماي من دراساته لنصوص روائيّة وسير ذاتيّة عديدة ضمن ما أسماه بـــ "السّلّم الجامع الممتدّ من الرّواية إلى السّير الذّاتيّة"، فقد ذهب إلى أنّ الرّوايات النّفسيّة هي نتاج تزاوج بين جنس الرّواية والسّيرة الذّاتيّة[4].

وقوام رواية "سلالم الهواء" تصوير مرحلة من مراحل عمر الرّاوي، وهي مرحلة الكهولة التي هي بمثابة حياة جديدة مباينة تلتبس باليأس والتّلاشي: "في الكهولة تبدو الحياة أشدّ قلقًا، السّماء ستسقط على رؤسنا، والنّهاية ترسل مزاميرها وأناشيدها لتملؤنا يأسًا وانهيارًا. لا نتردّد

---

[1] محمّد نجيب العمّامي: الرّاوي في السّرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمّد علي الحامي، صفاقس/ كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة، ط1، 2001، ص13-14.

[2] ليون إيدل: القصّة السيكولوجيّة، مرجع سابق، ، ص236.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها. إلا أنّ إيدل نزع إلى الانتصار لرأيه الأوّل المقتضي إلحاقَ رواية التّداعي بالسّيرة الذّاتية بطرح عدد من الأسئلة ذات طابع استجوابي، وكأنّنا به يريد توريط المتلقي بإجابات بدهيّة تدعم رأيه الآنف. يتبيّن ذلك من أسئلته الآتية: "أليست القصّة التي تستعمل تيّار الوعي قصّة تؤرّخ حتمًا حياة كاتبها؟ أليس ما نجده فيها هو تجربة الكاتب وجوّ دماغه؟ وبعبارة أخرى: أليست الكتابة بطريقة الوعي هي صورة أخرى لكتابة الشيء نفسه بطريقة المذكّرات، حيث نجد أنّ الكاتب في كلتا الحالتين يعود إلى ماضيه ليمسك به؟ أليس الكاتب في مثل هذه الحالة إنّما يخلط الذّكريات وتداعي الخواطر مدّعيًا بأنّها أمور متخيّلة، أو يُلبس هذه الذّكريات والخواطر شخصيّات فيستر بهذا حقيقة أنّها تصَوِّرُه هو، ليوحي للقارىء بأنّها أمور تتعلّق بأشخاص آخرين؟". ينظر: المرجع نفسه، ص251-252.

[4] ينظر: جورج ماي: السّيرة الذّاتيّة، مرجع سابق، ص200.

هذه الفترة في اختيار المستقبل، ولعلّه غير موجود"[1]. وقد اقترنت هذه المرحلة بخوض الرّاوي تجربة إبداعيّة جديدة تجعله على مذهب في الكتابة خارج عن المألوف، بعد انقطاع أشار إليه في مواضع مختلفة من الرّواية[2]. كما اقترنت بإدانته حياة مهنيّة مستلَبة في مؤسّسة تدين باقتصاد رأسمالي حديث، وتعادي ما يعتقد به من مذهب فكري. علاوة على اضطراب هذه المرحلة بمنعرجات أخرى جعلت حياته مطبوعة بالآلام والأسقام النّفسيّة، وقد تمخّضت من عوامل متعدّدة خاض غمارها حتّى بلغ من العمر ما بلغ. وجميع ذلك يصل تجربته الحياتيّة بالعسر والمناضلة، ما يجعلها تتواشج مع عنوان الرّواية بصورة حميمة، كما قد يدنو بها من ضفاف السّيرة الذّاتيّة. فلئن أعرض المؤلّف عن تسمية عمله بالسّيرة، فإنّ إعراضه لا يصمد إزاء الحضور الطّاغي لمذهب ماركسي يدين به؛ ليشفَّ عن ذات شديدة الكره للنّظام الرّأسماليّ، ويُجلّي ما بينهما من تنازع لا يني. كما إنّنا متى جوّدنا النّظر في دقّة وصف الرّاوي مرضَ تناقص الكيمياء ومسمّياته العلميّة وأسبابه وأساليب علاجه[3]، عرفنا أنّ ذلك لا يتأتّى إلا لمن قاسى المرض على وجه الحقيقة، وخبُر جوهره وأعراضه، ولعلّ ذلك من مقتضيات كتابة الرّواية الذّاتيّة[4] التي يمكن بها عقدُ صلة قرابة بين الذّات الرَّاوية وموضوع الرِّواية، وكسبُ تفاعل المتلقّي وتقبّله. وممّا يؤكّد، أيضًا، تجلّيات السّيرة الذّاتيّة حقيقةُ تجربة الكتابة التي يمرّ بها المؤلّف الواقعي، وقد أعلن عنها الرّاوي في النّصّ، وتتجلّى في خوضه تجربة كتابيّة مغايرة لما سلف بعد تصرّمٍ وانقطاع، كما أشير إلى ذلك سابقًا. وكلّ ذلك مسوّغات تشرّع لعبد الملك كتابة ما يمكن تسميته، تجوّزًا، سيرة ذاتيّة؛ إذ "لا يمارس الكتابة في هذا الجنس إلا الذين رأوا في حياتهم ما يبرّر فعل الكتابة، من تطوّر اجتماعي، أو حادث نفسي، أو قيمة أدبيّة، أو اجتماعيّة، أو تاريخيّة، أو غير ذلك من المبرّرات والحوافز، وهم الذين تمكّنوا من مواجهة الحقيقة"[5]. ولكنّ الحقيقة في "سلالم الهواء" لا سبيل إلى مقارنتها بالكاتب على وجه المطابقة؛ لما فيها من تداخلٍ

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص54.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص50، 54، 104، 284.

[3] يمكن الوقوف على ذلك في صفحات شتى يستعصي حصرها، وللاطّلاع على بعضها ينظر: المصدر السّابق، ص، ص7، 8، 11، 22، 67، 223، 245، 246، 247، 248، 249، 253، 265، 268...

[4] ينظر: جان بيلمان نويل: التحليل النّفسي والأدب، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 1997، ص95-97.

[5] بوشوشة بن جمعة، اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص130.

بين الذّاتي والإبداعي ينحتُ سيرة ذاتيّة فيها من الخصوصيّة والتّجديد والتّجاوز ما يجعلها موسومة بالتّفرّد والطّرافة والخلق الجمالي بعيدًا عن رقابة صارمة، ورتابة تقريريّة.

– ثالثًا: رهان الحداثة وتلاشي الشّخصيّة

يمكن تقسيم شخصيّات رواية "سلالم الهواء" إلى نموذجين، يمثل النّموذج الأوّل الطّبقة الفقيرة العاملة، والرّاوي من أهمّ مَن ينتمي إليها، والنّموذج الثّاني يجسّد الطّبقة البرجوازيّة، ومن أبرز من ينتسب إليها مدير البنك والمُخبِر. وقد كان حضور الرّاوي طاغيًا على أحداث الحكاية، بما يجعله قطبها الذي تدور حوله الأحداث؛ إذ لا تنبثق الأحداث إلا من رؤيته، ولا يتأدّى ما تنجزه الشّخصيّات من أقوال وأفعال إلا بصوته. ولم تكن مهمّته الرِّواية فحسب، وإنّما أيضًا التّفسير والتّعليل والتّأويل والنّقد، ولعلّ نزوعه إلى ذلك يكشف عن انخراط ذات الكاتب في النّصّ انخراطًا يجعلها جزءًا منه، تصوغه كيفما أرادت، وإن عدل بها ذلك عن مقتضيات الكتابة السّرديّة، وحدود الرِّواية والحكي. وهو ما يجلّي وجهًا آخر من وجوه السّيرة الذّاتيّة التي لمسنا بعض آثارها سابقًا[1].

لقد تولّى الرّاوي سرد حكايته الذّاتيّة ليكشف عن ذات مأزومة شديدة الإحساس بما يحصل حولها، وتنزع إلى مساءلته في داخلها باستمرار، وتحاول أن تغيّره، وأعسِرْ بها من محاولة! فثمّة واقع مشوب باضطراب القيم، ينهض على نظام رأسمالي ملتبس ومخادع يجعل الحياة تلبس قناع الامتلاء والحريّة والأخلاق، والوجه أنّها حياة الخواء والعبوديّة والقيم المتهافتة؛ وقد ترتّب على ذلك خلق بطل إشكالي[2] يتجلّى في راوٍ يعيش قلقًا مأسويًّا في عالم منحطٍّ يختمُه بالتّشيّؤ والاستلاب وضرورة التّبادل الكميّ، ومتسلّطٍ ينسف كينونته وكرامته بشدّةٍ إلى حكم المؤسّسة التي تقرّر عيشه وموته، وتقوّض حرّيّته، وتستدرجه إلى مقاييس تكفل سيادتها، وتفرض عبوديّته ولا إنسانيّته. وهو، مع كلّ ذلك، يخضع إليها إذ يرى فيها سرّ وجوده. وذلك على غرار ما جاء

---

[1] سأقف، بالتّفصيل، على علاقة هذا الوجه بالسّيرة الذّاتيّة لاحقًا عند الحديث عن الزّمن في الرّواية.

[2] تكلّم لوسيان غولدمان عن هذا المفهوم عند لوكاتش في كتابه: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ت: بدر الدّين عرودكي، ط1، 1993، ص، ص14، 24، 29. كما وقف على هذا المفهوم اللوكاتشي محمّد برادة في تقديمه كتاب باختين. ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ت: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص11-12.

في المقطع الآتي: "تتحكّم المؤسّسة في الضّوء، والماء، والملابس، وأثاث المنزل، وفي المقابل تمنحنا حياتنا، تبادل المصالح. لكن كيف جاءت؟ هل هي وباء قديم؟ هل جاءت بدهاء السّيوف وحنكة الذّئاب؟ كم تأخذ؟ وكم تعطي؟ هي آلهة نخشاها ونعبدها، ونَتَلَفَّتْ عندما نذكر اسمها. قدر مفزع يصيب جميع النّاس(...) تتحلّى المؤسّسة بالحكمة والصّبر وتمنحنا ما نعيش به، حتّى السّعادة توفّرها مع الرّز واللّحم، نأكل فضلاتها. مهمّة هي وجارفة ومخادعة"[1].

هكذا تستحيل المؤسّسة ظاهرة عصيّة على الفهم، ويكتنفها الغموض والدّهشة والرّهبة، ويبدو أنّ حاجة الإنسان إليها ملحّة ومطلقة بتحكّمها في كلّ مقوّماته البشريّة، فبدونها تتعطّل قواه، ويتضاءل وجوده. وهذا ما نقف عليه في علاقتها بالرّاوي؛ إذ إنّ عداوتها له، ومصادرتها إيّاه، وهو الكاتب المهيب، خلّف في نفسه تلاشيًا وشتاتًا وقلقًا. ولمّا كانت الأسئلة التي ألقاها في سبيل معرفتها على غاية كبيرة من اللّبس والتّعقيد، ولم يَحَرْ لها جوابًا، نزع إلى نعتها بالآلهة، وإليها يكون التوسّل لا التّساؤل، فشأنه في علاقته الملتبِسة بها شأن الإنسان القديم في علاقته مع الآلهة التي ضربت بينها وبينه بسور من الأسرار والنّواميس والطّقوس والمراسم، وفرضت عليه عبادتها والتّذلّل إليها، وأوهمته بهيمنتها وسطوتها. وعلى هذا الأساس يغدو راوي سلالم الهواء "شخصيّة إشكاليّة تعريفًا، يبحث عن موضوع أضاعه بأدوات تزيده ضياعًا، أو يبحث، ضائعًا، بموضوع لم يلتقِ به أبدًا"[2].

وهكذا يفشل بطل روايتنا في مجابهة المؤسّسة، ويحيا تردّدًا عنيفًا لا يهدأ بين ذات عزلاء ومستلَبة، وواقع مصادِر ومُزعِج، يغيب معه اسمه فيستحيل ضميرًا، ويتضخّم ريبه في ذاته ووجوده[3]: "أنا جزء من التّاريخ البائس"[4]. "هل أنا أفكّر؟ وهذه الحالة تقف لتمنحني مزيدًا من الأفكار البغيضة. لا أفكّر إلا إذا انتهيت"[5]. "لماذا جئت إلى الحياة؟"[6]. "أنا لستُ أنا"[7]. ليس يخفى

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص118.
[2] فيصل درّاج: نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص14.
[3] أشار غولدمان إلى ما تتصف به الرّواية الجديدة من اختفاء مضطرد للشّخصيّة إلى حدّ الذّوبان والتّلاشي، يبدأ من ضياع الاسم ويصل إلى غياب يقين الفرد في وجوده الذاتي. ينظر: لوسيان غولدمان: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، مرجع سابق، ص30.
[4] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص52.
[5] المصدر نفسه، ص66.
[6] المصدر نفسه، ص223.
[7] المصدر نفسه، ص263.

ما في هذه الشّواهد من نزعة فلسفيّة وجوديّة تدعو إلى البحث في مسائل يشوبها الكثير من التّضارب والاختلاط؛ لتعدّد وجهات النّظر فيها وتباين منابعها. والرّاوي بهذه الشّواهد ليؤكّد سمة التّأزّم التي يحملها بين جنبات نفسه؛ فـ "الأسلوب الوجودي في التّفكير، ينبثق كلّما وجد الإنسان أنّ أمنه قد أصبح مهدّدًا، وعندما يدرك ألوان الإبهام واللّبس في العالم"[1]. ويتجلّى ذلك فيما ورد في تلك الشّواهد من أسئلة إشكاليّة يتوجّه بها الرّاوي إلى نفسه، إذ لا يبدو أنّ المتلقّي قمينٌ بالرّدّ عليها، كما لا نجد الرّاوي خليقًا بتفسيرها. وأنّى له ذلك وهو يردف ذاتًا تنوس بين داخل مضطرب بـــ "كيمياء بحتة الفوضى"، وخارج مُنشدّ إلى أغلال المؤسّسة؛ فلا تكاد تدرك حقيقة وجودها، ولا تملك يقين الإجابة على ما يحيّرها؟ وقد إشار هيرمان بروك إلى ما يسم هذا النّموذج من أبطال الرّواية، الذي أفرزه المجتمع البرجوازي، من اصطدام بين موقفين متعارضين؛ إذ "يشعر باغتراب مزدوج: يغترب حين تعجز أفعاله الخارجيّة عن تلبية رغباته الدّاخليّة، ويغترب أيضًا حين لا تلبّي القوى الخارجيّة من رغباته شيئًا"[2].

إنّ مثل هذا الأسئلة الإشكاليّة، وما تنتجه من بلبلة وتوتّر بين الدّاخل في علاقته بالخارج دعت الرّاوي إلى استحضار كافكا الوجودي؛ لِما له من تجربة فريدة مع الذّات والواقع يمكن بها أن يستوعب تجارب الكثيرين، لا سيّما تجربة الرّاوي نفسه، وقد وجد في حياة كافكا ما يعينه على التكيّف على مواجعه الجوّانيّة، وما يعترضه من صعاب في المحيط البرّانيّ: "كافكا يعرف أنفسنا بطريقة أفضل، نتصرّف وممتلئين بالأسئلة، فليمسك بأسئلته ويرى، تحديد السّؤال. كيف يفهم تحديد الإجابة، كافكا الوجوديّ، وهو يرى انفصالاته عن الآخرين. ليس صوفيًّا هو فحسب بل مُعرّف للفضح عند الجميع، فهم يتحدّثون ويكذبون. طرق أخرى، ورحلات متنوّعة، أرض لم تطأها أقدامنا. يظلّ وجودنا طارئًا وغامضًا، ونحاول أن نتخطّى أستارنا، ونهاية السّدود. نأسف لمرضه، ونبكي لوضعه النّفسي، ونكتشف رهابه، ونرى أنفسنا فيه، بطرق مختلفة، كأنّه يفضح الجميع، ويتأسّى عليهم. شخص يمثّل كلَّ الكائنات؛ كلَّ الأزمنة"[3]. هكذا يغدو كافكا جديرًا جديرًا بالرّدّ على أسئلة مُشكِلة تأبّتْ علينا وعلى الرّاوي في أسئلته الآنفة، ولعلّ التماسَ الرّاوي ضمير المتكلّم في صيغة الجمع، ليصوغ به المقطع، دعوةٌ إلى إشراك المتلقّي في استلهام الحقيقة

---

[1] جون ماكوري: الوجوديّة، ت: إمام عبد الفتّاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص82.

[2] فيصل درّاج: نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، مرجع سابق، ص17-18. وقد أحال درّاج في هذا الشّاهد إلى كتاب هيرمان لوك: الخلق الأدبي والمعرفة.

[3] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص88.

من كافكا؛ لِما لتجربته من رؤية جماعيّة معدول بها عن أبعاد فرديّة، وفي ذلك ما يخوّل له، كما يرى الرّاوي، استيعابَ جميع الكائنات، وعبورَ الأزمنة كلّها؛ ما يفتح الباب أمامنا واسعًا لتحصيل الإجابات، وامتلاك المعرفة من حياته، وكأنّها النّموذج المأمول لِما ينبغي أن نعيَه في "أرض لم تطأها أقدامنا".

وتقابل الرّاوي طبقة البرجوازيّين، وهي طبقة غنيّة تستمدّ كينونتها ونفوذها من رأس المال، واستغلال فئات المجتمع الضّعيفة؛ ما يجعلها نموذجًا يجسّد الانتهازيّة والوصوليّة، فلا تتورّع عن التّوسّل بأحطّ الأساليب في سبيل تحقيق مصالحها وغاياتها. وقد نزع الرّاوي إلى فضحها والتّشهير بأخلاقها الوضيعة، وممارساتها الشاذّة، بأسلوب يكشف وجهها السّلبي، ويظهر مدى ازدرائه إيّاها، وامتعاضه منها. من جنس ما نجده في قوله عن المخبِر: "يلعب المخبِر ألعابه الصّغيرة: زيارة الجميع. نتحاشى نظرته، ليس لديه عمل كثير، ويرسل بعض الأوراق إلى المدير العامّ، ويلعب بالكومبيوتر، ويمضي وقته مع الصّور الإباحيّة: قوّاد. ويأتي متأخّرًا ساعة كلّ يوم، ويظهر قبلنا بساعة، لا يحلم بهذه الجنّة؟ مَن يرفضها؟ لا يتوقّف عن الشّراب. ورائحته في القاعة منتشرة (...) ترغب المؤسّسة في توظيف هذه القذارة في سبيل مجدها الخاصّ. المخبِر يخبر المدير العامّ. للمدير سبب آخر للاعتناء به: قوّاد. فصل عشرات الموظّفين لأسباب خادعة"[1]. وقوله عن مجلس الإدارة بأنّه "حيوان مخيف"[2]. ومدير المصرف "يغدر. يدمّر الحياة بشيء من البلاهة"[3]، "ولديه مجاميع من القوّادين ينتشرون في كلّ مدينة، وقرية"[4]. و"الخبراء الذين طلبتهم المؤسّسة صنعوا القوانين، تركوها تنضح خزيًا"[5]. و"اختفوا ما إن قبضوا ثمن هذه القوانين"[6]. والمراقبون قمعيّون، لا تبرح أجهزتهم تنسف كينونة الرّاوي، وتطارده بوسائل عديدة، وتتوجّه إليه بخطابات تهديد واضطهاد وتنكيل به وبأسرته. ومعهم يتجلّى في أذهاننا محقّقو رواية "المحاكمة" لكافكا الذين لا شخصيّة تتعيّن لهم إلا ضمن حدود ما يقومون به من أعمال، فهم "مجرّد وظائف، وظلال مهمّة، وخدّام قوّة خفيّة مُستكنة في الجهة الخلفيّة"[7]. نقف

---

[1] المصدر نفسه، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص112.

[3] المصدر نفسه، ص152.

[4] المصدر نفسه، ص168.

[5] المصدر نفسه، ص111.

[6] المصدر نفسه، ص111.

[7] إرنست فيشر: ضرورة الفنّ، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة للنّشر والتّوزيع، بيروت، د.ط، 1965، ص104.

على ذلك في قول الرّاوي: "أسمع أصواتًا مبهمة تدخلني عبر الهاتف (...) وأتخيّل واحدًا لا يفعل شيئًا على الإطلاق سوى شتم الآخرين. كخادم أمين يتهجّى الكلام ويبتكره. يذهب بحصيلة من الخواء، ومع ذلك يعتقد أنّه يمارس عملاً أسطوريًّا يعيد توازنه كمخلوق نافع يخشى منه الآخرون (...) تنكيلاً بالأمّ والأب والأخت والأجداد! كلام من القذارة هو الأسوء! هي الشّتيمة. هؤلاء ولدوا في الحانات"[1]. والرّاوي بالنّسبة إليهم، كجوزيف ك. في تلك الرّواية، مجرّد قضيّة، وليس أكثر من ملف[2]. نستدلّ على ذلك من قولهم: "انتبه نحن فيك"[3]، و"نقرأ كلّ ما تكتبه في انتظام، ونحتفظ لك في ملفّات سوداء، كلّ أنفاسك، الشّهيق والزّفير. ما زلت على شفا الحلم. لدينا كلّ الأوراق التي كتبتها منذ خمس سنوات، تناكف المؤسّسة. ملفّك هنا أيّها البغيض، سنبصق في وجهك المذعور والمتآكل من دون كلل. لدينا طائفة من الملفّات السّود فيها تواريخ مهزومة وبائدة أنت رمادها"[4]. وأمّا قاضي المؤسّسة فـــ "لصٌّ فاسد"[5]. والموظّفون "أصحاب السّلطات المتنوّعة لا حدود لسفاهاتهم"[6]. ولا يتورَّع عن الخوض في مرتع أولئك حتّى الطّبيب صاحب المهنة الإنسانيّة؛ إذ يدور في فلكهم، ويحقّق مبتغاهم. ويدعم ذلك المفارقةُ البيّنة بين وصف الرّاوي حالتَه الصحيّةَ، وبين تقرير طبيب المؤسّسة عنه. يقول الرّاوي في وصف حالته: "أخبرته [المدير] أنّ دوائي ينفد من جسدي وعند ذلك ستظهر جميع الأعراض التي تسيطر عليها الكيمياء الصّناعيّة. ستتفرّد بيَ الكيمياء. من دون شكّ لم يوافق المدير. وبقيت هادئًا ومكسور الخاطر! بعد ساعات تدهورت صحّتي وأتتني الآلام في كلّ الجسم، ودوار مستمرّ في رأسي. وأطرافي ترتعد وقدماي لا تستطيعان السّير مسافة خمسة أقدام. تمّ التّنكيل بي كما كانوا يشاؤون"[7]. في حين جاء في تقرير الطّبيب ما يأتي: "الطّبيب الذي يعمل موظّفًا في هذه المؤسّسة المؤسّسة كتب في أوراقي أنّني لا أشكو من مرض خطير، كما أزعم (...) قال الطّبيب: إنّه لن

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص146-147.

[2] وفي هذا المعنى يقول فيشر عن أثر البيروقراطيّة على العلاقات الاجتماعيّة: "الإنسان ذاته يتحوّل إلى ملف.. وحتّى عندما يستدعى إنسان بصفة شخصيّة، فهو ليس شخصًا، بل «قضيّة»". وفي مواجهة جهاز السّلطة يتنامى "الشّعور بالعجز لدى الفرد.. ويصبح في الحال المتّهم والجاني، جاهلاً ماهيّة الاتّهام الموجّهة إليه، وطبيعة الجريمة التي ارتكب". ينظر: إرنست فيشر: ضرورة الفن، مرجع سابق، ص103.

[3] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص142.

[4] المصدر نفسه، ص135.

[5] المصدر نفسه، ص260.

[6] المصدر نفسه، ص150-151.

[7] المصدر نفسه، ص259.

يموت فجأة فحالته هادئة"[1]. هكذا يخلُّ الطّبيب بميثاق شرف العمل، و"يلقي بقسم الأطبّاء في ماء قذر"[2].

وعلى هذا النّحو ينال الرّاوي، وقد التحم صوته بصوت الكاتب، من الوجه الإيجابيّ لهذه الطّبقة في خطاب إيديولوجيّ مستلٍّ من رؤية ماركسيّة تلهج بالاحتجاج على نظام رأسماليّ قمعيّ يقتضي، بقيمه وأنظمته، ضرورة تلاشي الشّخصيّة البشريّة[3]، ويصادر الحرّيّات، ويؤسّس لمجتمع برغماتي، تعتاش فيه طبقة البرجوازيين على فائض قيمة عمل الطّبقة العاملة المقهورة، كما تتعالى فيه النّزعة الفرديّة على حساب الإرادة الجماعيّة. ومع هذا النّظام ينهار المعنى الأخلاقي ويُخترق، ويُتّخَذ ذريعةً تُسوِّغ القيمَ وتعاليم السّلوك ومعايير الأنظّمة ومحظوراتها بما يمكّن قواعد المؤسّسة، ويجذّر أواصرها في المجتمع، ويحافظ على وجود مَن يقوم عليها؛ لأنّه بدوره موجود ليحرس المؤسّسة، ويدافع عنها. والرّاوي في الشّواهد السّابقة لم يعدل إلى النّزعة القيميّة إلا تعلّة لكسب المتلقّي، وجذبه إلى اعتناق مذهبه؛ لإدانة النّظام الرّأسماليّ، ومناوأته، والتّحريض ضدّه، بالاحتكام إلى ما يخضع إليه هذا النّظام من قيم متضادّة تقيم قطيعة بين الإنسان وجوهره الأصيل، وتهدر كرامته، وتنسف وجوده واتّجاهاته السّويّة، وتخلّ بمنظومة القيم في المجتمع برمّته.

– رواية "أغنيّة أ.ص. الأولى": تقديم

تشاكل هذه الرّوايةُ روايةَ (سلالم الهواء) في كونها أتت مرقّمة. كما أنّها لا تنأى عنها في نسق البنية الحدثيّة؛ إذ تنهض الرّواية على لوحات سرديّة متنوّعة، ومتواترة في النّصّ من بدايته حتّى منتهاه. والملاحظ أنّ هذه المقاطع تتتالى ولا علل راتبة بينها، ولا مقدّمات مرسومة لها، ولا تواصل فيها لحدث بعينه؛ ما يجعلها تعدل عن الانتظام في نسق متعاقب من حدث إلى آخر.

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] وفي هذا السّياق يقول فيشر عن المجتمع الرّأسمالي المحكوم بإنتاج البضائع: "إنّ اتّساع الإنتاج الخارق يصطحب تضاؤلاً للشّخصيّة البشريّة". ينظر: إرنست فيشر: ضرورة الفن، مرجع سابق، ص101.

فالرّاوي كثيرًا ما كان يخرج في هذه الرّاوية عن صياغة بنية حدثيّة متصاعدة، وينزع إلى تصوير مواقف وأقوال وأحوال ورؤى، ويضمّها بعضًا إلى بعض بشكل يجعلها مناوئة لمألوف تصوّرات القارىء العادي للقصّة؛ إذ لا يربطها خيط حدثي يسوق مجمل وقائعها إلى تدرّج وعقدة ثم انفراج. ولعلّ هذا التّوجّه في الأدب الرّوائي، يدخل في تيّار من الكتابة موسوم برواية التّجريب؛ إذ يكون "وعي الأديب هنا غير متشكّل ويترتّب على ذلك أن تكون صورة العالم في وعيه غير متشكّلة"[1].

على هذا النّحو تتجلّى (أغنيّة أ.ص. الأولى) فليست هي حكاية واحدة يفضي بعضها إلى بعض، وإنّما هي محصول أفكار أراد أن يبثّها الرّاوي، ويقلّب فيها أنحاء النّظر بالتّأمّل، والتّحليل، والتّعليق على قضايا متنوّعة انبثاقًا من رؤية ماركسيّة. من جنس نقده واقع المجتمع، وعلاقة الفرد والمجتمع بالسّلطة، ومعاني الحرّيّة، والمساواة، والعدالة الاجتماعيّة. وهي قضايا شائكة كشفت ثقافة الكاتب الواسعة، وعكست عمقَ إدراكٍ بإشكالات الرّاهن، وتجربة متقدّمة وغنيّة في معايشة الواقع. وقد سلك معها الرّاوي أساليب متعدِّدة منتزعة من بنًى إمّا تقريريّة، وإمّا حجاجيّة، وإمّا قصصيّة، من مثل: التّقارير، وبيانات وكالات الأنباء، والملفّات، والإحصاءات، والمقابلات، والوثائق، والخطبة، والمراسيم، وحكايات شعبيّة وعجيبة. وهذه الخطابات وإن كانت تنأى بنا عن مفهوم الحكاية، فإنّها تقرّبنا من مفهوم الأدب التّجريبي الذي ينهض على التّجاوز لـــ "يؤكّد لنا أنّ كلّ شيء يمكن أن يكون أدبًا"[2]. وهي على كثرتها في النّصّ لم يخلُ بعضها من بنية الحكاية، وقد استغلّها الرّاوي للمناوأة والاحتجاج والتّهكّم في خطّة يتغيّا من ورائها إقحام المتلقّي في المتن، وجلب انتباهه، وكسب تأييده، بشرط أن يتعامل مع النّصّ تعاملاً مختلفًا عن المألوف إذا ما أراد الغُنم بدلالات هذه الأنساق الخطابيّة. وكلّ ذلك يجعل السّرد مجالاً لإبداء الآراء، وإصدار الأحكام، كما يجعل صوت الرّاوي يصدر عن رؤية كاتب يقبع خلفه، ينطقه بما يدين به من معتقدات، ويلبسه أفكاره وآراءه؛ لا سيّما أنّ لهذا الرّاوي اسمًا أدبيًّا مكوّنًا من حرفين: (أ.ص)، وهما حرفان يختزلان اسم الكاتب الحقيقي (أمين صالح)،

[1] إبراهيم السّعافين: الرّواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمّان، د.ط، 1995، ص126.
[2] محمّد الباردي: الرّواية العربيّة والحداثة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، ط2، 2002، ص71. وقد أحال الباردي في هذا الشّاهد على قاموس الآداب لـ لاروس.

علاوة على التّماهي بينهما في ضمير المتكلّم المفرد الذي جاء عليه السّرد، وهو وجه آخر من وجوه تلاقي هذه الرّواية مع رواية (سلالم الهواء).

وما ينبغي الالتفات إليه في (أغنية أ.ص الأولى) أنّ النّاظم الأبرز لِما انتثر من الحكاية هو عنوان الرّواية الذي استحال لازمة حواريّة لا تبرح تتكرّر في تضاعيف النّصّ بين الرّاوي وصوت مجهول يلحّ عليه بالإنصات لأغنية أمّه[1]، ولم يفصح الرّاوي عن مضمونها إلا في موضع واحد من تلك المواضع، على غرار ما جاء في الحوار الآتي: "– أ. ص – ها أنذا. – أمّك ستغنّي لك الآن، فلا تنم. – أنا أصغي. أغنية تدنو، أرنو إلى زورق يطفو تعتليه طيور النّورس. تقول الأغنية: قديمًا كان لنا بيت وشجرة (...) تقول الأغنية: قديمًا كان لنا برتقال وغبطة"[2]. تقف هذه الأغنية على تخوم عالم الحرّيّة الذي يهفو إليه الرّاوي، وقد أسند التّغنّي بها إلى الأمّ لِما تدّخره من غزير المعاني، كونها رمز الاكتفاء الغذائي والأمن والطّمأنينة والاستقرار والأرض والتّحرّر من العبوديّة، وهي معانٍ ضاعفت من مدلولاتها دوال عديدة وردت في المقطع، من قبيل: الشّجرة، والبرتقال، والغبطة، والبيت، والزّورق، والنّورس. وهكذا يأتي توظيف الأغنية للتّأكيد على قضية الحرّيّة ومقوّماتها، والرّبط بين أنحاء النّصّ التي وإن تباعدت، بنهوضها على أساليب سرديّة شتّى فكّكت الحكاية، وأوصدت باب التّعامل المستهلَك معها[3]؛ فإنّها قد تلاقت لتميط عن الواقع اللّثام، وتنفذ إلى مواطن الخلل، ومظاهر القصور، في سبيل البحث عن معاني الحرّيّة وما يتضامّ معها من مبادىء سامية تتضافر لتبني الإنسان، وتكفل له سيادته على نفسه. وقد اختزلت ذلك كلماتُ الأغنية محقّقة ضربًا من التّناغم والانسجام لبنية النّصّ الدّاخليّة، فهي مرآته تعكس الواقع المنشود الذي يطمح إليه الرّاوي. وبذا فإنّ الظّاهر من تداعي بنية النّصّ، وتخلخل حبكته، يخفي باطنًا يتخلّق فيه نصُّ المعرفة خلقًا سويًّا.

[1] ينظر: أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، صدرت الرّواية بتاريخ 1982، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2010، ص، ص1006، 1008، 1044، 1064، 1069.

[2] المصدر السّابق، ص1044.

[3] سيتمّ التّوسّع في ذلك في الفصل السّادس الموسوم بالأساليب السّرديّة.

- رابعًا: الشّخصيّات ذوات ذهنيّة ورؤًى إيديولوجيّة

إنّ النّظر في شخصيّات رواية (أغنية أ.ص. الأولى) يبرهن على أنّها مُنْجَزة على سمت رواية التّجريب؛ إذ يتمّ "تحويل الشّخصيّة إلى عالم ممتدّة آفاقه، لا يعرف مصيره منذ البدء، وتتشكّل ملامحه بالتّدريج في غمرة الأحداث، ولا تكتمل صورته عند انتهاء النّصّ، فتتعدّد الاحتمالات وتبقى جوانب عديدة غامضة في الصّورة ممّا يكسب القراءة طابعًا خاصًّا مميّزًا يفجّر الأبعاد الخفيّة في النّصّ"[1]. وبهذه الطّريقة في التّعامل مع الشّخصيّة تتبدّى لنا شخصيّات الرّواية متلاشية متفكّكة، تفتقر إلى مفهوم البطولة، ولا تحيل إلى كينونة، ولا تتعيّن بصفات مائزة، ولا يظهرها على السّطح إلا ما تُنجزه من أفكار، وما تبثّه من رؤى في نطاق تداعيات فكرها، ومحمولات لغتها، وما تصدر عنه، في كلامها، من رؤية للواقع خاصّة؛ وبذلك "تكون الرّواية عبارة عن أفكار متحرّكة في ثوب شخوص"[2].

لقد تأدّى السّرد في هذه الرّواية، كما تبيّن سابقًا، بضمير المتكلّم المفرد؛ ما يكشف عن تماهٍ بين ذات الرّاوي وذات الشّخصيّة المرويّة. إذ إنّ "السّرد بضمير المتكلّم هو حديث الشّخصيّة عن نفسها"[3]. واللافت أنّها شخصيّة مزامنة لكلّ شخوص الحكاية تصاحبها، وترصد أفعالها وأقوالها، وتتأمّل أحوالها؛ فهي الرّاوي الصّانع. ويتبدّى ذلك جليًّا من استحواذ هذا الرّاوي على كامل النّصّ؛ ليخلق العالم الرّوائي ويوجّهه، وينهض بجميع مقتضيات السّرد فيه، ويُوجِب حضوره الدّائم في سماء الحكاية، مغيّبًا ونافيًا منطق التّنظير الذي يلزم الرّاوي بضمير المتكلّم بأن يكون محدود العلم، ويسوّغ كلّ ما يورده من معلومات بتبيين مصادرها وكيفيّات استقائه لها[4]، ومخالفًا، أيضًا، محظورات السّرد التي تمنع نمط الرّؤية من الخارج مع مسرود بضمير

[1] مصطفى الكيلاني: إشكاليّات الرّواية التّونسيّة، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1990، ص201.
[2] محمود طرشونة: تاريخ الأدب التّونسي الحديث والمعاصر (مؤلّف مشترك)، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1993، ص149.
[3] محمد نجيب العمامي: الراوي في السّرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ، ص88.
[4] ينظر: تزفيطان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1، 1992، ص58-59.

المتكلّم[1]؛ وبذا يتراءى لنا المؤلّف الرّاوي الذي يتولّى نسج عالمه التّخييلي، لِيتنزّل في رؤية أوسع هي رؤية الرّاوي العليم يُعلن ما يشاء، ويستر ما يشاء، ويدرك بحياديّته الخارج، وبمراوغته يخترق الباطن، بل إنّه، بعلمه الكليّ[2]، يضمّ رؤى متعدّدة، ومتنوّعة الوظائف والمهامّ؛ ومن هنا جاء الرّاوي ملتبسًا بكينونة المؤلّف يعرف بمعرفته، ويقف موقفه، ويجهر بآرائه، ويدين بمعتقداته وإيديولوجيّته، على نحو ما سيتّضح لاحقًا. وهو على الرّغم من هيمنته المطلقة، المتجلّية في وظيفة التّصوير والإدارة والفعل[3]، كان مجرّد ذات مستقرّة في ذهن، وأصداء غير بيّنة المعالم، فلا نقع فيه على موصوفات تقتضي تعيينه، ولا نستدلّ عليه إلا بواسطة الضّمير الذي يحيله إلى حروف مختزلة تنبيء عن اسمه: "أ.ص.. هذا هو اسمي"[4]؛ ما يعدل بشخصيّة الرّاوي عن حقيقتها المرجعيّة لتستحيل علامة لغويّة. وما يعضّد ذلك طغيان أحاديثها الدّاخلية على السّرد، لتكون متكلّمة أكثر منها متحرّكة، منفعلة أكثر منها فاعلة، تشرف على أقوال الشّخصيّات وأفعالها، وتصوغها وفق وجهة نظر مخصوصة، وتصرّفها أنّى شاءت، وكيفما أرادت.

وقد أفضى كلُّ ذلك إلى تحكّم الرّاوي في الشّخصيّات تحكّمًا مطلقًا، فهي لا تحضر إلا لتختفي، كما أنّ ظهورها لا يكون إلا بوجود هذا الرّاوي، إذ تنبثق من الرّؤية التي يريد أن تصدر عنها، وقد تنطلق من صوته، وغالبًا ما يعتني بصياغة ما تقوم به من أفعال إنشائيّة، وما

---

[1] يعدّ جيرار جنيت تلاقي نمط التّبئير الخارجي مع ضمير المتكلّم ضربًا من "المفارقة التّقنيّة". يقول في ذلك: "والمفارقة التّقنية الموصوفة هنا هي طبعًا مفارقة تبئير خارجي بضمير المتكلم". ينظر: جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000، ص167.

[2] ناقش رولان بارت، منتقدًا، تصوّرات ثلاثة لما أسماه بـ "مانح السّرد"، ومن بين هذه التّصوّرات المتماشية مع سارد (أغنيّة أ.ص. الأولى) هو التّصوّر الثاني الذي "يجعل من السّارد ضربًا من ضروب الوعي الكلّي الذي يبدو في الظّاهر لا شخصيًّا (...) فالسّارد هو في نفس الآن داخلي بالنّسبة إلى شخصيّاته (لأنّه يعلم كلّ ما يجري داخل أعماقها) وخارجي (لأنّه لا يتماهى أبدًا مع هذه الشّخصيّة أو تلك)". ينظر: رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، ت: حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، مرجع سابق، ص26.

[3] ذهب جاب لينتفلت، في حديثه عن وظائف السّارد والشّخصيّة، إلى أنّ السّارد ينهض بوظيفتين الأولى وظيفة سرديّة تتمثّل في التّصوير، والأخرى وظيفة مراقبة تتجسّد في وظيفة الإدارة. أمّا الشّخصيّة فهي محرومة من هاتين الوظيفتين، وتضطلع بوظيفة الفعل فحسب، التي هي، في المقابل، غير متاحة للسّارد. ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النّصّ السّردي الأدبي، ت: رشيد بنحدّو، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، مرجع سابق، ص96. وقد احتوى سارد روايتنا جميع هذه الوظائف؛ كونه يجمع ذواتًا متعدّدة تحيل على الكاتب والرّاوي والشّخصيّة.

[4] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص1006.

تؤدِّيه من أدوار وظيفيّة لغاية تجلية رأي الكاتب، وما يناهضه أو يدين به من معتقدات إيديولوجيّة. وعلى هذا أضحتْ شخصيّات رمزيّة تذوب في تعميمات مطلقة وواسعة، فبعضها يحيل إلى شخصيات مجرّدة لا هويّة لها، وبعضها يكشف عن تنوّع في المستوى الفكريّ والسّياسيّ، وبعضها يتفاوت في الهرم الاجتماعيّ؛ لتكون، في المجمل، صوتًا يصرخ، أو ضميرًا، أو شخصًا، أو طفلاً، أو شابًّا، أو رجلاً، أو امرأة، أو صبيَّ مقهى، أو بائعًا متجوِّلاً، أو شحّاذًا، أو عمّال ميناء، أو مومسًا، أو طلبة جامعيين، أو مؤرِّخًا، أو حارسًا، أو شرطيًّا، أو مُخبِرًا، أو محقِّقًا، أو مختارًا، أو ملِكة، أو صاحب الجلالة.. وقد يبحث الرّاوي عن مسالك مغايرة في سبيل إيصال فكرته فينزع إلى تشخيص الأشياء الحسّيّة والمجرّدة، كي يوكل إليها مهمّة البوح عمّا يريده من آراء وتصوّرات ومعتقدات. مثل الغيبوبة، والحزن، والنّجوم، والجنون، والبحار، والزّقاق، والحُبّ.

هكذا نلج عالم (أ. ص) لنتلقّى ما تبثّه الشّخصيّات من أفكار عديدة، واعتقادات متباينة في بنًى خطابيّة متعدِّدة لها طابعها الإيديولوجي، وينزاح بسببها السّرد عن مهمّته التّقليديّة في تقديم حكاية، ويغدو مجالاً للتّأمّل، وتجويد النّظر. ومن جملة هذه الشّخصيّات التي ترتقي إلى الإيحاء والتّعبير، بما تحمله من رؤى ووظائف إيديولوجيّة، ما نجده في المقطع الآتي: "ثمّة مقاعد شاغرة تتراهن في حلبة الشّطرنج وصبيّ المقهى يرهن ما ادّخره في سنواته العشرين، لكن لا أحد يربح، إذ سرعان ما يتشاجر اللاعبان وتنقلب المقاعد. صبيّ المقهى يفرش الأباريق والأكواب ويُعيد المقاعد إلى مكانها. رجل يجلس وحده لاصقًا وجهه في الحائط ساعات طويلة. مجموعة من الطّلبة الجامعيّين يناقشون بعصبيّة وانفعال لمدة خمس دقائق: الثّورة الجنسيّة، انحسار نشاط التّوباماروس، الأوضاع الاقتصاديّة في الهند، أسعار تذاكر السّفر المرتفعة، واقع الثّورة الفلسطينيّة. شحّاذ يجلس ويلعب النّرد مع نفسه، بعد أن يخسر جولات عدّة يغمغم وينهض مستاءً، ثمّ يمضي ناسيًا مواطىء أقدامه. شابّ يرسم الزّبائن في أوضاع عارية مخلّة.. يلمحه أحدهم فيثور ويقذفه بالشّتائم واللّعنات، ينتبه الآخرون ويمسكون بتلابيبه ويشبعونه ضربًا وركلاً حتّى يخرّ مغشيًّا عليه. شرطيّ مرور يدخل بين الفينة والفينة وهو يهدّد: «إيّاكم والشّغب». أحتمي بالمراقبة والإصغاء. كلّ شيء هنا يدعو إلى الارتياب في صيغة العالم: الماء، التّراب، النّار، الهواء.. لو استطعت لمزجت العناصر وصغت عالمًا مغايرًا. آنذاك سوف أهتف: هذا

عالم آخر قابل للتّغيير في أيّ وقت، لا التّفاحة إثم ولا السّفينة طوق نجاة، كلّ شيء مُباح حتّى اقتناء الجنرالات للزّينة"[1].

تنبثق شخصيّات المقطع السّابق من رؤية واقعيّة نقديّة تسلّط الضّوء على ما في الواقع من مشاهد سلبيّة، وما في المجتمع، والمقهى جزء منه، من عيوب ومشكلات. وتقابلنا في هذا المقهى شخصيّات كثيرة قلقة ومتمرّدة ومسحوقة وكادحة ومهمّشة وفقيرة، أو مثقّفة مقصيّة، أو تمثّل السّلطة القمعيّة، وهي شخصيّات معلومة التّصنيف. وتناقضها شخصيّات معدومة التّعيين غير مميّزة. من مثل: (شابّ، ورجل، وأحدهم، وآخرون). وعلى الرّغم من تباين هذه الشّخصيّات إلا أن فكرها المنكفىء، وفعلها النّاكص على عقبيه يجعلها متآلفة تجتمع على تمكين العيوب من المجتمع، وترسيخ فكرة العجز في مناضلتها. ونستدلّ على ذلك ممّا توحي به جميع المواقف التي وقعت في ذلك المقهى.

فمن البيّن أنّ إشارة الرّاوي إلى تباري مقاعد شاغرة في حلبة الشّطرنج تنبىء أنّ وجود اللاعبين كعدمه. كما أنّ دخولَ صبي المقهى في رهان معهم، ودفع كلٍّ ما ادّخره طيلة عشرين سنة في لعبة "لا أحد يربح" فيها، لدليلٌ على أنّ الفشل يطوّق الجميع، لا يقوون على مجابهته أو الفكاك منه. وهو فشل موسوم بالاستمرار، وهذا ما تثبته أفعال المضارع التي تطغى على المشهد، وكذا ما يشي به الفعل الذي يعاود صبي المقهى القيام به، إذ كلّما نشب صراع، وانقلبت المقاعد، شرع "يفرش الأباريق والأكواب ويعيد المقاعد إلى مكانها". وكأنّنا به يعيد تنظيم ما تبعثر من ذاك الواقع إلى صورته الأولى الآنفة، والمستقرّة في الذّهن، وهي صورة موصولة بكيفيّات التّعامل مع الحياة، ومدارها إرساء واقع ثابت مكرّر، لا يبشّر بربح، وتحجم شخصياته عن تغييره، وليس لها إلا أن تعيد خيباتها مرارًا وتكرارًا في رهان خاسر.

وهذا ما نجده، أيضًا، مع ذلك الرّجل الذي ظلّ يلصق وجهه بالحائط ساعات طويلة، والطّلبة الجامعيّين الذين عدلوا عن الفعل، وراحوا يخوضون، باقتضاب وغضب، في أحاديث متناثرة، لا يربطها منحًى معيّن؛ ما يفقدها التّركيز والتّخطيط والتّأثير؛ ويجعلها أقرب إلى الثّرثرة، منها إلى النّقاش الجادّ والمثمر. وما إتيان الرّاوي على ذكر عناوين القضايا التي أثارها أولئك الجامعيّون إلا لغاية الإنكار والتّوبيخ الممزوج بالتّهكّم، إمّا لِما فيها من مفارقة تبعدها عن

[1] المصدر نفسه، ص1001.

الواقع المعيش، وما يحتاجه من أدوات واعية وقادرة على التّغيير. من نحو حديثهم عن الثّورة الجنسيّة، والأوضاع الاقتصاديّة في الهند، وارتفاع أسعار التّذاكر، والتوباماروس*. وإمّا لِما فيها من تناقض في المرجع، وتضارب مع الواقع كالحديث عن الثّورة الفلسطينيّة. وعلاوة على ذلك فإنّ ضيق مدّة النّقاش "خمس دقائق" لخمسة محاور، وما اتّسمت به المجموعة حال نقاشها من عصبيّة وانفعال، لَمِمّا يقضي بهشاشة تلك المواضيع، وانعدام غايتها المأمولة.

كما تتأكّد فكرة العجز والفشل، في شخصيّات هذا المقهى، بانصراف الرّاوي إلى تصوير مسحوق آخر، زاد من ضناه وسلبيّته كونه شحّاذًا يرى أنّه مسيّر مجبور، وقوام حياته هي المصادفة، فليس له من اختيار في أن يترقّى في مدارج السّلّم الاجتماعيّ، أو يحوّل واقعه، وتتبدّى هذه المعاني من انكفائه إلى نفسه؛ ليلعب النّرد مع ذاته مرّات عديدة كلّها مطبوعة بالخسران، والنّسيان الذي قد يُذهب عنه ما أصابه من استياء سابق، ويمهّد له السّبيل لإعادة الكَرّة مرّات. ثم ينزع الرّاوي إلى نقل ما تعرّض له شابٌّ في المقهى من ضرب ولعن بسبب اضطلاعه برسم الزّبائن في أوضاع مخلّة عارية. والمشهد يوحي بأنّ رسوماته لم تأتِ إلا لتفضح ما بالواقع من عيوب، وما بالمجتمع من تخاذل وانهزاميّة جعلتهم يستسيغون ذلك الواقع المُستلِب، ويعملون على تثبيته، ويصدّون عن مواجهة ما به من نقائص، بل ويناوؤن مَن يكشف عوراته ومثالبه. وهو أمر تسعى إليه السّلطة؛ التي تخترق المقهى، بين الفينة والأخرى، بصورة شرطيّ المرور الكفيل بصون النّظام، ومخالفة كلِّ خارج عن القانون: «إيّاكم والشّغب». وتأتي هذه الشّخصيّة ترسيخًا لنزعة التّسلّط والقهر، والاستكانة إلى الواقع، فالتّغيير في عرفها شغب وفوضى وتدمير لمفهوم الاستقرار.

إنّ هذه الشّخصيّات هي صنيعة الرّاوي، ورهينة عمله الإبداعيّ، ومشروعه الفكريّ والجماليّ، يتّخذها مجالاً ليبدي آراءه في أوضاع المجتمع، ويفضح ما تعتنقه الشّخصيّات من

---

* التّوباماروس: جبهة تحرير وطنيّة FLN، والمعروفة شعبيًّا باسم "التّوباماروس" Tupamaros كانت الأكثر فعالية في السّاحة الأوروجوية، منذ تأسيسها في العام1963. وهي تنظيم ثوريّ سريّ، مكون من فدائيّي المدن، استهدف العمل علي تهيئة الظّروف لتحقيق الثورة الاشتراكيّة في المجتمع، عن طريق أعمال العنف والتّحريض السّياسي، وقد زادت عمليات التّوباماروس في أواخر السّتينيّات وبداية السبعينيّات، وتمثّلت في خطف الشّخصيّات الهامّة كرهائن، لإجبار الحكومة علي الإفراج عن سجنائها، والضغط عليها، وأيضًا، في الإضرابات، والهجوم علي المنشآت الحكوميّة. إلي أن استطاع الجيش وضع الحركة تحت السّيطرة، في العام 1972، خاصة وأنّ تأثيرها تخطّى حدود الأوروجواي، وأصبحت تشكّل خطرًا حقيقيًّا ليس علي الحكم اليميني في الأوروجواي فحسب، ولكن علي بعض الحكومات اليمينيّة الموالية للولايات المتحدة خارج الأوروجواي.

مذهب واقعيّ انتقاديّ؛ لتضطلع بتعرية الواقع، وكشف عيوبه، دون استشراف واقع محتمل أفضل. والرّاوي وهو يقدّم شخصيّات المقهى، إنّما يقف على واقع كائن، يتأوّله، ويتأمّل، من علٍ، ما يدور فيه: "أحتمي بالمراقبة والإصغاء"، فإذا به يرتاب من هذا الوجود، ولا يطمئنّ إليه، ويرى شخصيّاته الفاشلة وجهًا من وجوه فشل الواقع، فيتمنّى أن يصوغ عالمًا آخر مغايرًا للعالم الذي هي عليه، ومجافيًا لما ثبت فيه من حقائق منذ بدء الكون والخليقة مع أبي البشريّة آدم، ومنذ الولادة الجديدة للحياة مع سفينة نوح. لذا نراه ينسف المعادل الرمزيّ للأسطورة والموروث الدّيني، فالتّفاحة ليست رمزًا للإغواء والخطيئة، ولكنّها رمز للمعرفة التي تصنع التّغيير، وليست السّفينة رمزًا للنّجاة، ولكنّها طوق ينأى بالإنسان عن مواجهة الأهوال والمصاعب بنفسه، ويولّد في ذاته الانزواء والتّقاعس وانتظار المنقذ. ولعلّ الرّاوي يلتمس، من وراء هذا المعادل الرّمزي المُضادّ، فكرة أهميّة العدول عن المثال القارّ في الأذهان، والنّموذج المتّبع في الحياة، ويدعو إلى كسر الثّابت من المتصوّرات، وخلخلة المستكين من الأفكار والمعتقدات؛ لاستحضار قيمة الفعل الخلاق، الخارج عن مكبّلات الأعراف والثّوابت، ومن هنا نراه يحرّض على كسر صنم السّلطة، ودحر أساطينها: "كلّ شيء مباح حتّى اقتناء الجنرالات للزّينة".

ولئن أعلن الرّاوي بهذه الرّؤية الأخيرة عن رفضه وتمرّده وانقلابه على ذلك الواقع القبيح والمستلِب والقمعي، الذي جسّدته شخصيّات المقهى، فإنّ رفضه كان سلبيًّا لا ينتقل إلى معناه الإيجابي المُهيّىء للتّغيير؛ إذ لم يصدر إلا عن تمنٍّ شخصيّ من فرد أعزل يحتمي بالمراقبة. وآية ذلك استعماله أسلوب الشّرط لغرض التمنّي، وهو ما يفيده حرف (لو) في قوله: "لو استطعتُ لمزجت العناصر وصغت عالمًا مغايرًا". ولكنّه تمنٍّ مستبعد الوقوع بل ممتنع. وبذا يفشل الرّاوي، كما شخصيّاته، في تجاوز المحظور، وتغيير المألوف. وقد رَشَح عن ذلك إحساس مُحبِط هيمن عليه في مواضع كثيرة من الرّواية رصد من خلالها مظاهر اعتلال الواقع وبؤسه، وأفضى به ذلك إلى تضخّم شعوره بالانهزاميّة، وتفاقم عزلته. ولتجسيد هذه المشاعر نراه يُقدم على إحراق جسد أمّه في نهاية الرّواية، لينتهي بذلك (أ.ص) وتتلاشى أحلامه في صنع التّغيير كرماد جسد أمّه التي طالما "صاحت بالأفراد الذين يمتطيهم الخوف وينخس بطونهم على عجل: «اجمحوا يا مَن روّضكم الخوف»"[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص1065.

وهكذا يتّضح أنّ هذه الشّخصيّات كانت مجرّد قوالب ملأها الكاتب بفكره ورؤاه ومفاهيمه؛ فجاءت شاحبة، فارغة من أمارات التّفاعل والبطولة، وتفتقد إلى الملامح الحيويّة التي تصدّق إنسانيّتها، وهي، بمواقعها الاجتماعيّة، ومواقفها الإيديولوجيّة، أقرب إلى الجدلي منها إلى المرجعي، فما تنهض به من أدوار لا يعدو كونه تجسيدًا لفكرةٍ إشكاليّة، ونسقٍ إيديولوجيّ، وهي ما إن تؤدِّ هذه الأدوار حتّى تتلاشي وتزول من عالم الحكاية. كما أنّ هذه الشّخصيّات على اختلاف مستوياتها لم يخترها الكاتب إلا لتعرية الواقع، وكشف تجلّياته، والتّوجّه إلى أطراف متباينة للاحتجاج عليه، من حيث كونها قناعًا لِما يَقصد إليه من فضح واقع المجتمع المسلوب الإرادة. وقد عبّرت تلك المواقف عن شخصيّات تعدل إلى إيديولوجيّة نقديّة متشائمة من الواقع، فهي إمّا أن تنغلق على ذاتها تجترّ آلامها المستمرّة باستياء، وإمّا أن تحرّض على القيم السّكونيّة وتناوىء الأعراف الرّاكدة، ولكن دون أن تتطلّع إلى فعل يوعد بغد أفضل، وإمّا أن تحرص على ذلك الواقع السّلبيّ حفاظًا على وجودها وهيمنتها؛ ما يجعلها تتمسّك بالمألوف، وتتهدّد وتتوعّد أيّ تغيير. ولعلّ عجز الشّخصيّات عن التّصدّي لوجوه التّسلّط والقمع متأتٍّ من كونها شخصيّات فرديّة وليست جماعيّة؛ لذلك لا تبلغ حالة ثوريّة توصلها إلى التّغيير. ولئن أفضت عبارة "مجموعة من الطّلبة الجامعيّين" إلى مفهوم الجماعة، فإنّ فكرها المشتّت، ووقتها المحدود، وانفعالها النّرجسيّ الذي نلمسه في عصبيّتها، يقف عقبة كأداء تحول دون النّهوض بثورة تقود إلى الأفضل.

وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ أغلب الذّوات الذّهنيّة في الرّواية عاندت اعتقادَ الرّاوي المراقِب لها، وخالفت توجّهاته الفكريّة، إذ سرعان ما تنهار أمام صلابة الواقع، ويخور عزمها عن مواجهته، فلا تقوى إلا على الانفعال بدل الفعل، والتّشاؤم من الواقع الكائن بدلاً من تصوّر أفق للتّحوّل، والسّعي إلى بناء واقع بديل. ولئن تباينت مواقفها بين المصالحة مع الواقع وبين المصادمة والمناكفة معه، فإنّ جلَّها متآلف في أحواله ومصائره التي عادة ما تقوده إلى القلق، والانكفاء إلى الذّات، واضطراب المواقف، وضبابيّة الرّؤية، وقصور الوعي عن فهم الواقع، والعجز عن تملّك فعل التّغيير؛ ممّا يعكس واقعًا مهزومًا يضاهي الهزيمة السّياسيّة والاجتماعيّة والحضاريّة التي تنخر مجتمعاتنا العربيّة.

وما يمكن استنتاجه أيضًا من شخصيّات هذه الرّواية، أنّ الكاتب اتّخذها مطيّة لفحص الواقع، وتقرّي ظواهر عجزه، وتأمّل بواطن تهافته؛ بقصد مجابهته، إذ إنّ "معرفة الواقع ذاتها ضرورة للتّغلّب عليه"[1]. وهو إلى ذلك، يقف إزاء تلك الشّخصيّات موقفًا مضادًّا، إذ نراه يدين هذا الواقع المُضني، وينزع إلى محاربته ومناوأته، ويبتغي إعادة تشكيله[2] محمولاً برؤية اشتراكيّة ترغب في أن "تثير فهمًا وإدراكًا ثوريّين للعالم"[3]. إلا أنّ هذه الرّؤية، في الغالب، ظلّت تراود الرّاوي، وتراوح مكانها في عالمه بعيدًا عن شخصيّاته السّلبيّة، ومن شأن ذلك أن يجعل رؤيته أقلّ إقناعًا وتمثّلاً في ذهن المتلقّي، لأنّه كثيرًا ما عزف عن المضي قُدمًا في تجلية تصوّراتها، وتوضيح أدواتها عن طريق الشّخصيّات بما يمهّد إلى واقع الثّورة، ويرسم تحوّلاتها، وسبل إنجازها؛ ولذلك ينغلق أفق الرّواية دون تصوّر واضح وملحٍّ على عالم الغد، إذ نقف على عالم ضبابي غَلِق وغامض، لنلمح موكبًا من الغجر يزحف طالعًا من البحر، ويمارس طقوسًا غريبة[4]. ولعلّ هذا ممّا يؤكّد غلبة نزعة الواقعيّة الانتقاديّة على الرّواية، كون أنّ هذه الواقعيّة "لم تستطع أن تصوّر القوى المحرّكة القادرة على تحقيق التّحوّلات الاجتماعيّة التي بلغت طور النّضج"[5]، إذ لم يلتفت الرّاوي لبيان رؤية التّغيير، ومقتضياتها إلا في مواضع قليلة من الرّواية سيتمّ توضيحها في الفصل السّادس من الدّراسة.

ومهما يكن فإنّ الطّريقة التي توخّاها الرّاوي في طرح رؤيته المضادّة، لرؤية الشّخصيّات، قد تجعله يحقّق عملاً تأثيريًّا بالغًا، مداره التّنفير من عالم الشّخصيّات السّلبيّ، والحثّ على تبنّي عالمه الذي رام صوغه؛ وبذا يهيب النّصّ بالمتلقي إلى التّنبّه والتّبصّر والمقارنة بين تلك الرّؤيتين، وإعادة النّظر في إشكالات الواقع والبحث في رهاناته، لإدانة كلّ ما يحول بين الإنسان وتحوّلات الغد المأمولة، واختيار المجدي والفاعل والقادر على صنع التّغيير.

---

[1] مجموعة من المؤلفين السّوفييت: الواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب والفنّ، مرجع سابق، ص55.

[2] وقفت على ذلك سابقًا عندما بيّنت ما جاء به الرّاوي من معادل رمزي مضادّ بغية تشكيل رؤية جديدة للعالم.

[3] المرجع السابق، ص51.

[4] ينظر: أمين صالح: أغنيّة أ.ص. الأولى، مصدر سابق، ص1069.

[5] بوريس سوتشكوف: المصائر التّاريخيّة للواقعيّة، ت: محمّد عيتاني، وأكرم الرّافعي، دار الحقيقة، بيروت، د.ط، 1974، ص166-167.

الفصل الثّاني

المكان

– أولاً: الينابيع: تحوّلات الفضاء وصراع القيم

تبيّن سابقًا أنّ حضور الميثاق المرجعيّ في رواية الينابيع يتجلّى بشكل واضح منذ الجزء الأوّل عندما اعتنى الكاتب بتحديد مكان الأحداث وزمانها، بالإحالة إليهما في هامش الصّفحة الأولى: "البحرين في بداية القرن العشرين"[1]. وقد كان لهذا التّحديد وظائفه وانعكاساته على الأحداث والشّخصيّات، كما اتّضح سابقًا. ويجدر الآن النّظر في انعكاسات هذا التّحديد من جهة تحوّلات الفضاء، وما يتولّد عنه من تفاعلات وصراعات ومفارقات وعلاقات مشتبكة، وما يقتضيه من نزعة قيميّة. فقد كان لاحتفاء الكاتب بهذه النّزعة، عند استحضاره الأماكن، دور وظيفي في إكسابها دلالات متنوّعة لها صلات عميقة بالجوانب الذّاتيّة والفكريّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة؛ وبذا يصلح اعتماد المكان لتفسير المواقف والتّصوّرات والقيم والوظائف، والنّظر في كيفيّات اندراجها في بنية النّص، ذلك أنّ "المكان يرتبط ارتباطًا مهمًّا بفكرة العمل الأدبيّ وبتشكيله معًا"[2]. ومن هنا نعزو إخضاع الكاتب الفضاءَ الرّوائيّ إلى بنًى متناقضة تجسّد الصّراع الذي يكسو عالم الرّواية، وتنهض بمهمّة التّصوير والتّكثيف.

تنطلق الرّواية من فضاء القرية حيث بيتُ أبٍ متسلّط يقبع العوّاد داخله، و"يغفو فيه ليجد عصا أبيه، وهي تلتهم كتفه وظهره"[3]. وبلدةٌ مسيّجة بالأعراف والتّقاليد، و"غارقة في العباءات والصّلاة وثغاء الأغنام"[4]. وحوشُ المطوّع الذي فيه "تهتزُّ العصا في السّماء كنسر جبّار، يتلذّذ بلحم الرّؤوس ودموع العيون"[5]. إنّها قرية تقليديّة محافِظة، ومتجانسة في القيم والاتّجاهات، ومتضامنة في طريقة الحياة وأنماط السّلوك، وكلُّ فضاءاتها تقيم شأنًا مُعَظَّمًا للعادات والتّقاليد والأعراف التي وَجَد النّاسُ عليها آباءهم. فهي مكان أبوي متزمّت، وصارم، يركن إلى الرّأي الواحد، ويؤمن بصوابه، ونجاعة العمل به؛ ومن هنا يصادر الأب موهبة الغناء لدى ابنه العوّاد الشّاذّة عن مهنة القرية الزّراعيّة، ويكدّ في إقصائها بالضّرب والتّعذيب والتّحقير، ويُعَضِّد هذا

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص9.

[2] إبراهيم السّعافين: تحوّلات السّرد – دراسات في الرّواية العربيّة، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان/ رام الله، المركز العربي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1996، ص167.

[3] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص10.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ج1، ص11.

الدّور بلدةٌ تجافي وجوه التّحرّر والانفتاح، وعلى اتّصال راسخ بكلّ ما يكفل لتقاليدها الموروثة المهابةَ والإجلال؛ لذا تدَّخر لها سلطة دينيّة رادعة تستمسك بثنائيّة المقدّس والمدنّس، وتصدر عنها في أحكامها.

واللافت للنّظر أنّ الرّاوي لم يحدّد اسم هذه القرية؛ إذ عدل عن ذلك بذكر ما يدلّ عليها من ملامح ترسم، من جهة أولى، معالم بساطة الحياة وعفويّتها. وتضفي عليها، من جهة أخرى مضادّة، طابع التّشدّد وعسر التّعامل، بسبب جنوحها إلى تكثيف الإحساس بالضّوابط والمعايير. ولعلّ إغفال الرّاوي ذكر اسم هذه القرية أمارة على كثرة القرى التي تشاكلها، مطلعَ القرن العشرين، في البحرين. ولكن ثمّة فضاء يغايرها يتجلّى في مدينة المحرّق. وكان لها حضور مكثّف في الرّواية؛ إذ أولاها الرّاوي عنايته بشكل بيّن، وجعلها الفضاء المهيمن. فقد كانت مسرحًا لجلّ أحداث الحكاية، وقوام استوائها، ومقرًّا لأغلب الشّخصيّات، فجسّدت لها فضاء تجربة ومعاناة، ورسمت تحوّلات حياتها ومصائرها؛ لِما لهذه المدينة من مياسم مخالفة للقرية أهّلتها لاحتضان فضاءات متنوّعة ارتبطت بأناس من مشارب مختلفة، وطبقات متعدّدة، واتّجاهات متباينة.

إنّ أوّل ما يستدعي فضاء مدينة المحرّق هو فرار محمّد العوّاد إليها بعد أن ضاق ذرعًا ببيت أبيه وقريته. ولئن جاء الرّاوي على ذكر تلك القرية المُحافظة لِمامًا، فإنه نزع إلى التّوسّع والتّفصيل مع مدينة المحرّق. فقد اعتنى باستحضار الفضاءات المتعدّدة التي تقع فيها، وأتى على ما فيها من ظلال الواقع ومعالمه ووشومه. كما جلّى مرجعيّتها الثّقافيّة بالمقارنة بينها وبين قرية العوّاد السّابقة التي تلتفُّ بـــ "الدّكاكين والأكواخ والصّمت"[1]، والتي تحول بما تحتويه من تقاليد وأعراف وقيم دون إشباع رغباته وأهوائه. وتأتي هذه المقارنة لوظيفة تعليليّة تفسِّر أسباب انجذابِ العوّاد إلى المحرّق، وجَعْلِها ملاذه ومرجاته، وأخرى سرديّة تسوِّغ خروج العوّاد إليها حكائيًّا. ومن أبرز ما يميّز المحرّق من بلدة العوّاد الأولى الزّراعيّة الطّبيعةُ الجغرافيّة التي ألمح إليها الرّاوي الملتبس صوته بالشّخصيّة بقوله: "تأمّل هذه المدينة الجميلة! إنها تغسل أصابعها المحنّاة في البحر. إنّ الأمواج تدغدغ بيوتها الصّغيرة، وتتجوّل بين أكواخها المبعثرة"[2]. وقد

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص15.
[2] المصدر نفسه، ج1، ص19.

أفضت هذه الطّبيعة السّاحليّة إلى فروق أخرى تتجلّى في الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي هي محطُّ نظر العوّاد في المقام الأوّل. فالمحرق "خطٌّ من الدّور* والسّفن والأشرعة"[1]، وهي مطمح الرّوح الحالمة والمشتاقة إلى الاشتغال والاشتعال "في فضاء الغناء!"[2]، وبذا تسري الحركة فيما كان فيه ساكنًا راكدًا، ففي "رقصات القارب يحسّ نبضًا وصوتًا"[3]، والبحّار المجدّف "يَسمعه فجأة يحفر صدره وينهم**"[4]، "وآلاف النّسوة بثيابهنّ الملوّنة يخفين زرقة البحر، ويصدحن بعويل الأغنيات"[5]، وتَحرُّرُ بعضُهن يدعوه إلى المروق من قيود طالما غلّلت شهواته ونزواته: "امرأة رهيبة العينين تحدّق فيه، وتدخل زقاقًا وهي تلتفتُ إليه"[6]. فتعتري محمدًا الدّهشة، وقد وجد في المحرّق ما ينتزعه من إسار الخوف والصّمت، فيشتدُّ انفعاله، ويصدح الرّاوي بأحاسيسه: "لا يمكن أن يُعطى كلّ هذه الهدايا دفعة واحدة!"[7]. ثمّ يتيقّظ وعي العوّاد ليقارن بين بلدة ضنّت عليه فهاجر منها، وفضاء معطاء ينثال عليه ببركات فيجد فيه ما حُرِم منه: "كأنّ الغناء وصوت النّهّامين وهدير السّفن المتوغّلة في البحر وثياب النّشل القزحيّة والغزالات العائدات.. كلُّها تتأجّج في قنواته، فيحسُّ بسكرة أين منها عزلة البرّيَّة ومصادقة الذّئاب"[8].

وفي المحرّق فضاءات عديدة، ومظاهر اجتماعيّة متحضّرة تجعلها منفتحة على عديد من الثّقافات والزّوّار وألوان الحياة، ففيها مقهى "غلوم" الذي يضجّ بموسيقى طالما هام بها العوّاد وَجْدًا: "أدار صاحب المقهى أسطوانة تنوح على الحبيب، وومضت الكمنجة كنحيبه في الفجر الغريب"[9]. وقد يحلُّ محلَّ الأسطوانة مغنٍّ "يحتضن عودًا، (...) لا يتوقف عن الغرف من بئر قلبه، وسكب الألم والنّور في الشّارع"[10]. وفيها أسواق عامرة بـــ "دكاكين العطّارة والمأكولات

---

* أشار المؤلف إلى معنى كلمة الدّور بقوله: بيوت الطّرب والغناء.

[1] المصدر نفسه، ج1، ص15.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

** يغنّي.

[4] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ج1، ص16.

[7] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[8] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[9] المصدر نفسه، ج1، ص19.

[10] المصدر نفسه، ج1، ص20.

والثّياب والأدوات"[1]. وفي إحدى أضلاع السوق "جثمت أدواته [العوّاد] الحبيبة. أعوادٌ ودفوف وطارات وطبول صغيرة"[2]. وفيها النّسوة ينطلقن في فضاء العمل المتنوّع، ويتولَّين شؤون المعاش حال غياب الأزواج موسم الغوص، و"يخرجن من وراء الأبواب، يحملن القدور والأشياء، يثرثرن عند العيون المائيّة المتدفّقة، ويدخلن البحر والمصائد، وتتوهّج رؤوسهنَّ فوق السّطوح"[3]. وفيها "بيوت شاهقة كالقلاع، أسوارها عالية، فوقها حرس صَلِدو الوجوه"[4]. وتقابلها "بيوت حجريّة صغيرة، تبدأ خلفها فسيفساء الأكواخ في النّمو والاستلقاء تحت أصابع البحر"[5]. وهكذا تتقاطع فضاءات المحرّق وتتداخل في ذهن العوّاد، إنّها ضرب من الكولاج لفضاءات تبدو متباعدة، ولكنّها تتلاقى في أثرها عليه فتخلب بصره، ويحاول أن يقف على كلِّ شيء فيها حتّى أزقّتها الضّيّقة، ونوافذها الخشبيّة، وأقواسها، وسقوفها، وأبوابها، وحمامها الطّائر السّارح، وغنمها، ودجاجها، وأطفالها، وفتياتها[6]. وكلّ ذلك يكشف عن تنوّع زاخر تستولي عليه هذه المدينة المُلهِمة؛ ممّا يشي بولوج العوّاد إلى تجربة حياتيّة جديدة "تحوِّله إلى دندنة، إلى قصيدة تنبثق من أوتاد الرّوح"[7].

ولكنّ هذا الفضاء الواعد بالحلم قد ينكث عهوده متى ما انعقدت صلاته وعلاقاته بواقع المجتمع. فالتّجربة المتحوِّلة التي طالما أَمَّلَ العوّاد حصولها، لم يكتب لها أن تتحقّق؛ إذ إنّ نجاحه في التّحرّر من سلطة الأب القاهرة والمستبدّة في القرية، تُخْفِقُه، في المدينة، سلطةُ المجتمع التي ما فتئت تطارده بالاتّكاء على ما تمارسه الأعرافُ وممثّلو السّلطة الدّينيّة من عسف وقهر. ويكفي الاستدلال على ذلك بهذين المقطعين. أمّا الأوّل فقد انصرف فيه الرّاوي إلى نقل مشهد اقتحام الشّيخ سالم الرّفاعي دار العوّاد: "يسمع [العوّاد] الباب يُركل بقوّة وَضَعَ العود في لحافه (...) وعندما فتح وجد سالم الرّفاعي يحدّق فيه، ويشمّ المكان وخلفه ثلّة المطاوعة والحرّاس. أزاحه من على الباب بقوّة (...) وراح يقلّب المساند الثّلاثة الوحيدة على

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص19.
[2] المصدر نفسه، ج1، الصّفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ج1، الصّفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ج1، الصّفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، ج1، ص20.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ج1، الصّفحة نفسها.
[7] المصدر نفسه، ج1، الصّفحة نفسها.

البساط، ويطلّ في قلب الرّواشن حيث بضعة* أوراق وخرير شِعْر لم يذب بعدُ في الحصى. – ألا تزال تغنّي... يا مارق؟ لقد أزعجت المدينة بكلمات الحبّ والمجون.. كاد يصفعه بقبضته، وانبثّ الحرّاس، في جنبات الدّار، يقلّبون المواعين القليلة وعلب الشّاي والسّكّر. – إذا سمعتُ عودك المختفي الآن، وضعتُك في الحبس حتّى تذوب وتصدأ.."[1]. وأمّا المقطع الثّاني فقد تأدّى بصوت العوّاد، ويقول فيه لمحبوبته مَي: "إنّني المغنّي، جئتُ لأصعد النّجوم.. ويبدو أنّها فوانيس عتيقة وحبال ذائبة.. حاولنا أن نلتقي فلم تسمح الجدران والظّلال والعسكر والمطاوعة والنّاس والأهل. حاولنا أن نتكلّم فلم يسمح الليل والجيران والمارّة والسّماء والبخت"[2].

هكذا نتفاجأ بخيبة العوّاد في المدينة أيضًا؛ إذ يجيء المقطع الأوّل ليصوّر ممثّلي سلطة دينيّة لا يجابهون، ولا يتخلّون عن حكم المصادرة، ويعكس المقطع الثّاني ذاتًا مقموعة مكلومة، وليس لها إلا الحزن والأسى. وكلا المقطعين يقف شاهدًا على أنّ ماضي العوّاد لا يزال يتعاود في حاضره؛ فالتّباين القائم بين فضاء القرية وفضاء المحرّق لم ينشأ عنه تباين بين وضع الأنا في الماضي ووضع الأنا في الحاضر، بل نشأ عنه نوع من التّماهي والانصهار بينهما؛ لتقضي هذه المدينة أيضًا، على الرّغم من تحضّر معالمها وملامحها مقارنة بقريته، على أحلامه وأمانيه المتّصلة، أبدًا، بالغناء، وتحيلها إلى اللا شيء في فضاء مترامٍ منفتح، به خَال أنّه سينكسر قيده، وينفكّ من أسر قريته. ومن هنا نرى أنّ مدلولات الفضاء لا تفصح عمّا تستوعبه من محمولات فكريّة ونفسيّة واجتماعيّة إلا في تعالقها بالشّخصيّة، فـ "ليس المجال الجغرافي مادّة فحسب. إنّما هو أيضًا ماهيّة إيديولوجيّة"[3]، بها تتشكّل رمزيّة المكان ودلالاته الإيحائيّة، ومعها تبرز نزعته القيميّة في نطاق ما تنسجه الشّخصيّة من رؤًى إزاء الذّات والعالم. ولهذا كانت مدينة المحرّق السّاحليّة، على الرّغم ممّا تفيض به من ملامح حضاريّة، وانفتاح ثقافي، وتنوّع اجتماعي، كقرية محمّد الرّيفيّة، فمعهما يحصد نتيجة واحدة تُحجّر أفق حياته، وتصيّر الفضاء في اختلافه مؤتلفًا

---

* هكذا في الأصل.

[1] المصدر نفسه، ج1، ص36.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص58.

[3] عبد الصّمد زايد: المكان في الرّواية العربيّة – الصّورة والدّلالة، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، ط1، 2003، ص265. وقد استفاد في ذلك من Espaces vécus :Memoires et documents de geographie et civilisations :Collectif

في أثره. فكلا الفضاءين يرتهن أكثر ما يرتهن إلى سلطةٍ دينيّةٍ متزمّتة وزاجرة، ترى في الغناء زندقة وكفر[1]، وإلى شخصيّةٍ سلبيّة وواهنة تدفع آلامها وبؤسها بالوهم والحلم.

إنّ ممّا يدعم تشاكل مآلات العوّاد ويوحّد بينها، هو تعدّد تنقّلاته في الفضاء دون انعطافة بيّنة في تجربته الحياتيّة؛ ما يكشف عن شخصيّة سلبيّة تنأى عن تغيير الواقع الكائن. ولهذا نجدها غالبًا ما تفتّش، حتّى في تنقّلاتها، عن فضاءات تفضي بها إلى نتيجة نمطيّة ومتشابهة، لترتسم مراسمها المعتادة، وتحيل التّباعد بين الفضاءات تقاربًا في العواقب. وهي إن أرادت أن تتخطّى الفضاء المألوف انتظرت عونًا خارجيًّا ينحو بها إلى التّغيير، وينهض بآمالها نحو التّحقّق[2]. نقف على جميع تلك المعاني منذ بداية انطلاق العوّاد إلى المحرّق حيث شرع يتنقّل بين فضاءات متعدِّدة فمرّة ينام على كرسي مقهى غلوم[3]، ومرّة يكتري دارًا خربة[4]، ومرّات يتردّد إلى بيوت الدّعارة[5]، ومرّة يسافر، بمساعدة الشّيخ حامد[6]، إلى مدينة بومباي؛ ليسجّل أسطوانتين بصوته، أملاً في تحقيق حلمه، وفيها ينقِّب عن فضاءات تنسجم مع حياته التي اعتادها، وترسّخ ما ألفه من قيم؛ فيلقى المجال رحبًا فسيحًا: "أخذه قوّاد إلى شارع مليء بعروض الأجساد المنفّرة، حشود من النّسوة ينتقي منهنّ المرء مَن يريد، دكاكين تباع فيها اللّذة في دقائق"[7]. ومن بومباي يرتدّ إلى المحرّق ليقتفي أثر خطواته السّابقة. ثم نجده شهورًا طويلة، يقبع نزيلاً في السّجن بسبب "أغنيات فرحة وصرخات وحصًى مندفع نحو الخيول والحراب المفترسة"[8].

نستنتج ممّا سبق أنّ الفضاءات التي اختلف إليها العوّاد كانت فضاءات ارتحال وتنقّل، وليست مستقرًّا ومُقامًا، كما أنّها تجتمع لتدلّ على حالة التّشرد الحسّي، والتّشتّت النّفسي الذي يعيشه. وهو "ما يسميه باختين فضاء العتبة الموزّع بين الدّاخل والخارج، حيث ينعدم الاستقرار

---

[1] والشّواهد على ذلك كثيرة. ومِن بعض ما يمكن الوقوف عليه في سبيل توضيح ذلك، ينظر: عبد الله خليفة، الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص، ص21، 36، 58، 206. وج2، ص166-167.
[2] يمكن الاستدلال على سلبيّة العوّاد الممضّة، في انتظارها من يغيّر مجرى حياتها في فضاء المحرّق، من مواضع شتّى، وقد أجملها العوّاد ذاته في مناجاة داخليّة. ينظر المصدر نفسه، ج1، ص125.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص18.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص57.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص118.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص76.
[7] المصدر نفسه، ج2، 84.
[8] المصدر نفسه، ج1، ص145.

والأمان. واللا استقرار المكاني يفيد بداهة اللا توازن الجسدي والوجداني"[1]. وآية ذلك أنّ العوّاد ودّ أن لو ينقلب على وجهه، ويعود إلى قريته الأولى، فليس ثمّة من شيء يخسره بمغادرة المحرّق. وهذا ما يجلّيه المقطع الآتي: "سيحرق العود! ويعود إلى البرّيّة والبلدة البدويّة ليركع تحت أقدام أبيه وأخوته ويصرخ: تُبْتُ يا سيّدي من عيشة التّمر والحصير والنّمل الكثيف والصّراصير والغناء الذي لا يأتي والكوابيس التي تصادقني وهذه الولولة الخفيّة المتنامية في الرّأس والصّدر.. دعني أعود راعيًا أو خادمًا في البستان لأنسى كلّ هذا الغناء البلاء"[2].

ولئن جسّد فضاء المحرّق، بالنّسبة إلى حلم العوّاد، أفقًا نمطيًّا، شأنه في ذلك شأن فضاء قريته السّابقة؛ فإنّه في علاقته بشخصيّات أخرى يشكّل أفقًا مغايرًا ومتحوّلاً، ويشتمل على أمارات واحتمالات بحصول تغيير جذري في الاتّجاه الفكري والسّياسي والاقتصادي والاجتماعي. فهو من النّاحية الاجتماعيّة يجلّي التّفاوت الطّبقي بين سكّانه؛ إذ ينعم بعض الأفراد من الطّبقة الحاكمة والأجانب والمتنفِّذين والوصوليّين برفه العيش وسعة الحياة، في حين يكتوي أغلب أهالي المدينة بنار الخصاصة والشّقاء والحرمان، وينزون في بيوت من سعف النّخيل، وأحياء فقيرة تقطنها المستنقعات، ويقرضها البعوض، ويأتي فضاء البحر ليسحق أجسادهم في مهنة الغوص[3]، ومنه يتحوّلون إلى فضاء الجبل ليشروا الإنسان فيهم بثمن بخس دراهم معدودة[4]. معدودة[4]. وبذا يتوسّع فضاء المحرّق ليكشف عن مظاهر تأزّم الواقع الاجتماعي مطلعَ القرن العشرين؛ إذ يتفاقم ابتذال الطّبقة الكادحة، بفرض الواقع عليها فرضًا دون أن يكون لها يد في تغييره أو مناهضته، ما أفضى إلى استعبادها من قبل النّواخذة في مهنة الغوص، ثم من قبل المحتلّ في استخراج النّفط الذي عمّق الطّبقيّة لتزداد فئات الشّعب امتهانًا مقابل غنى فاحش تتمتّع به الطّبقة المترفة. وقد نزع الكاتب إلى انتقاد هذا الفضاء الطّبقي بالإتيان على بعض ما نتج عنه من فضاءات شاذّة، وحالات شاردة تعكس اهتزاز القيم الاجتماعيّة، وعلامات الانحراف

[1] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، الرّباط، ط1، 1999، ص156.

[2] عبد الله خليفة، الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص48.

[3] يمكن الوقوع، في الرّواية، على شواهد عديدة تصوّر الطّبقيّة الحادّة بين العامّة ومَن يغايرهم. ومن هذه الشّواهد ما نقف عليه في الفصل الخامس من الجزء الأوّل. ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص174-177.

[4] رسم الرّاوي صورة تراجيديّة مفجعة لعمّال الجبل تصوّر كفاحهم المستميت مع آلة العصر الحديث من أجل حياة الكفاف! ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص54-57. وستأتي الدّراسة على كثير من هذه الصّور في فصل "التّبئير".

الأخلاقي من مثل دور الدّعارة[1] التي قَرّع من خلالها المجتمع؛ لدفعه المرأة إلى اكتساح فضاءات محرّمة ومُنكرة طلبًا للعيش. ولئن استعان الكاتب بفضاء المحرّق ليرسّخ حكايته في الواقع، ويوهم بواقعيّة الأحداث المرويّة؛ على اعتبار "أنّ المكان هو الذي يكسب القصّة المتخيّلة مظهر الحقيقة"[2]؛ فإنّ ما أشار إليه من واقع اجتماعي، في المحرّق، يحيل بصورة مُكثّفة إلى فضاءات انحطاط لا منطق كفيل بتسويغه إلا منطق الأدب، والجنوح إلى شطحات الخيال التي قد تذهب بنا بعيدًا إلى عوالم ابتذال وانحراف ألفناها في أعمال كثير من كتّاب الرّواية الاجتماعيّة الذين تضخّمت في رواياتهم هذه الفضاءات بسبب وجود واقع مرجعي لها يشدّها إلى خارج النّصّ شدًّا.

ومن وجوه صراع القيم في فضاء المحرّق انفتاحه على أحداث عديدة تلوح ببوادر تحوّلات سياسيّة، فهو الفضاء الأقدر على استيعاب التّنوّعات العمّاليّة، واستقطاب الطّاقات المختلفة فكريًّا وفنّيًّا، والأجدر بتبنّي التّغيير والسّعي إلى إيجاده، كما أنّه مستقرّ المحتلّ الذي يجسّد محنة جماعيّة ينبغي تضافر الجهود على صدّها، وفي سبيل مقاومتها ذابت، من أغلبيّة مجتمع الرّواية، النّزاعات الجهويّة، وتلاشى ما بين فئاته من فوارق شكليّة وجوهريّة؛ فواجب الدّفاع عن الوطن واجب مقدّس لا يحتاج إلى إيديولوجيا معقّدة. وهكذا تتبدّى المحرّق فضاءً تُمارس فيه لعبة السّياسة، فهو مثقل بإمكانات فعل المقاومة، وقادر على رسم التّحوّلات. وأوّل من أطلق شرارتها الشّخصيّات الكادحة في الرّواية، بانتقالها من فضاء البحر حيث مهنة الغوص إلى فضاء الجبل للتّنقيب عن النّفط. وبمقتضى هذه النّقلة النّوعيّة في وسائل الإنتاج سعى الميجر بيلي إلى صرف أهالي المحرّق عن فضاء البحر لاستخراج اللّؤلؤ بدعوى رواج اللّؤلؤ الياباني في الأسواق العالميّة، إلا أنّ دعواه لم تكن سوى خدعة احتال بها على الغوّاصين من أجل تسخيرهم للعمل في الجبل؛ فأضمروا له الحقد، وممّا زاد من حَنَقِهم عليه ما شيّدته المنازلُ الجميلة الضّاجّة بالإضاءة، والصّاخبة بالموسيقى التي يقطنها الموظّفون الأجانب، من فضاءٍ طبقيٍّ يميّزه من أكواخ العمّال الملتهبة الرّثيثة[3]. كما شحنت المعاملة المُذلّة نفوسهم، وولّدت مواقف مضادّة لدى أهالي المدينة، ومَن شايعهم مِن أهالي القرى الأخرى، تمخّضت عنها حركة مقاومة ضخمة

[1] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص، ص118، 203.
[2] محمد نجيب العمامي: بحوث في السّرد العربي، مرجع سابق، ص233، وقد رجع في هذا الشّاهد إلى كتاب: الخطاب الرّوائي لهنري ميتران.
[3] ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج2، ص، ص67، 126، 158.

جابت شوارع المُحرّق[1]؛ لمناهضة فضاء "القلعة التي جثمت شاكية السّلاح، وتحدّق بألف عين إلى ذلك الجسم العملاق المدوّي"[2]. ومن هنا يجسّد فضاء المحرّق البعد النّضالي الذي يدلّ على تحوّل في الواقع السّياسي يطمح إلى فكّ أغلال الاستعباد، وقيود القهر والفقر، و"يعلن ميلاد الوطن"[3]. غير أنّ المحتلّ تصدّى لهذه المظاهرات، وقمع المشاركين فيها، وزجّ بكثير منهم في السّجن كفضاء عسفي يحاول به أن ينسف فكرة المقاومة وحركتها.

وإذا ما وصلنا هذه الفضاءات بما تمخّض عنها من مآلات وجدنا أنّ أهميّتها لا تتعيّن فيما تحيل عليه من مرجع واقعي، وإنّما تتجلّى فيما تحيل عليه من تصوّرات للشّخصيّات، وما لها من مواقف وقيم وإنجازات. فللشّخصيّة دور فاعل في رسم علاقة مع المكان كفيلةٍ بإجازة كلِّ ما يجري فيه من رؤًى وأفكار، ومواقف ذات وظائف فكريّة وتعبيريّة وجماليّة، واتّجاهات ذات مناحٍ اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة؛ فليس من مسوّغ لنتائج محدّدة تنطبق على مكان إلا فيما تشكّله ذوات الشّخصيّات من أفقٍ يميط اللّثام عن وجوه مؤتلفة ومختلفة من التّجارب الحياتيّة في ذلك المكان. وإلا كيف يُسوَّغ أن نقف على نتائج متماثلة تنصبّ على العوّاد على الرّغم من تعدّد الفضاءات التي ارتادها؟ أفليست هذه الحقيقة دليلاً على أنّ الفضاء لا معنى له، ولا إيحاء دون شخصيّة تتفاعل مع تشكّلات معالمه، وتبوح بمكتوم أجوائه، وتستنطق آثاره ووشومه ولو كان أطلالاً دوارس؟

– ثانيًا: تحوّلات الفارس الغريب: ازدواجيّة الفضاء ودوغمائيّة الخطاب السّلطوي

نَسَبَ عنوان الرّواية مكان الأحداث إلى البلاد العاربة. وإذا ما نظرنا في النّصّ وجدنا حضورها واضحًا في الرّسوم والمعالم؛ بسبب احتفاء الرّواية بأماكن محدّدة ومعروفة تاريخيًّا تحيل إلى الواقع المرجعي. وذلك من قبيل: البصرة، والكوفة، وبغداد وأزقّتها وحاناتها،

[1] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص179-180.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص202.
[3] الينابيع، ج2، ص203.

والبطيحة، والسّماوة، وسوق الكرخ، وحي عنّاب، وعين زربا، والشّام، وسواحل مصر، ودمياط، والأسواق الشّعبيّة مثل أسواق الفاكهة والشّماعين والشّرّاطين، وأسواق الدّواب والحمير والجمال، وأسواق الأمتعة والصّناعات والأقمشة، والمسجد، وقصر الخليفة...

وإذا ما وصلنا فضاء البلاد العاربة بتحوّلات الفارس الغريب وتنقّلاته، وجدنا خضوع فضائه إلى بنية مغلقة إذ ينطلق من مدينته "بغداد" في بداية الرّواية، ويعود إليها في الخاتمة. ولقد أشار إلى ذلك عنوانان فرعيّان، الأوّل يتنزّل في مبتدأ الكتاب الأوّل من الرّواية: "الطّاهر بن ميمون يجوب المدينة". ويندرج الثّاني في ختام الكتاب الأخير: "الطّاهر بن ميمون يعود إلى قريته". أمّا الكتاب الثّاني والذي جاء بعنوان "التّحوّلات"، فهو على عكس ما نجده في الكتابين الأوّل والثّالث، إذ إنّ فضاءَه من شطح الخيال، وهو أقرب إلى العالم العجائبي منه إلى العالم الواقعي؛ ما يجعله أكثر إيحاءً ورمزيّة. وبهذا يتبيّن أنّ الفضاء الرّوائي في هذا النّصّ ينهض على فضاءين متقابلين، يجسّد الأوّل فضاء واقعيًّا موضوعيًّا، ويمثّل مدينة الطّاهر بن ميمون، علاوة على بقيّة الأماكن الواقعيّة، ويجسّد الثّاني فضاء خياليًّا، ويتمثّل في القلعة التي قضى فيها الطّاهر رحلة بحثه، ليستكشف حقيقة السّلطة.

ولقد نزع الرّاوي إلى تجلية صورة الفضاء الواقعي من خلال عرض فضاءات متعدّدة في جغرافيّتها تتنوّع بين اليابسة والبحر، وتعدّد فيما تحيل إليه من تباين طبقي بين قصور منيفة وبيوت "تغرق في حطام"[1]. كما عمد إلى بيان ما تتمتّع به مدينة بغداد من معالم كثيرة تنبىء بتدرّج أهاليها في الهرم الاجتماعي، وتكشف عن وجود شريحة واسعة من الطّبقة الكادحة. ويقترن فضاء بغداد، أيضًا، بأحداث متعاقبة تتّصل بالسّلطة السّياسيّة التي يضطلع بمهامها مهيار، وصاحب شرطته الشّهابي، وأدواتهم من العساكر والجُباة والأتراك. وقد جلّت مزارع بغداد وأسواقها وبيوتها، وأحياؤها وشوارعها وجوهًا شتّى من استبداد هذه السّلطة، وغلاظة معاملتها الفئاتِ المسحوقةَ؛ إذ كانت هذه المدينة فضاء تمارس فيه أغلب فئات الشّعب وجودًا هامشيًّا ساعد على بزوغ حركة نضاليّة مناهضة يقودها أصحابُ الفكر والمال، ووقودها العيّارون والعمّال، وبعض فئات المجتمع من النّساء والأطفال الذين نفضوا عنهم غبار الخوف ورفضوا الذلّ والحرمان بعد أن طحنهم الفقر، وجار عليهم الحكم، وأخذهم بالبأساء والضّراء.

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص15.

وأمّا الفضاء الخيالي فتتبدّى ملامحه في الكتاب الثّاني؛ إذ يحلّ الطّاهر في فضاء القلعة باحثًا ومكتشفًا العالمَ الذي تريد السّلطة أن تكون فيه، والحياة التي تبغي أن يكون عليها الرّعيّة. وهو عالم ينفتح على مستوًى عجائبي فيه تكفُّ السّلطة عن أن تكون ماهيّة بشريّة، لتستحيل ظاهرة متعالية، وكأنّها كائن أسطوري ينشأ من تلقاء نفسه. وتوسّلها بهذا الفضاء الأسطوري يوعز إلى الطّاهر ومن يشاكله برسالة خطيرة تتعيّن في استحالة مجابهتها، فمن أجلى وظائف الظّاهرة الأسطوريّة، كما يرى بارت، أنّها "قلبت الواقع رأسًا على عقب وفرّغته من التّاريخ وملأته بالطّبيعة التي انتزعت من الأشياء معناها الإنساني بشكل جعلتها لا تدلّ على دلالة بشريّة.. إنّها حرفيًّا، جريان مستمرّ، ونزف، أو إذا شئتم، هي تبخّر، وفقدان ملموس.. هي عبارة عن كلام انتزعت منه صفته السّياسيّة. ينبغي طبعًا أن نفهم السّياسة بالمعنى العميق، أي كونها مجموعة من العلاقات الإنسانيّة في بنيتها الواقعيّة، الاجتماعيّة، وفي قدرتها على صناعة العالم. كما ينبغي أن نعطي اللاحقة– انتزع، قيمة فعليّة، فهي تمثّل هنا حركة فاعلة، وتحقّق الغياب باستمرار"[1]. وعلى هذا تتخفّف السّلطة من أحمال مادّيّتها، وتمعن في إنكار صلتها بالواقع والتّاريخ، وتتحرّر من عقال الزّمان والمكان، وتسمو إلى المقام المقدّس، وتبرؤ من الوقوع تحت طائلة القانون، وتجلّ عن المساءلة والمراقبة، وتحيد عن التّعاطي مع شبكة العلاقات حولها، فهي الحقيقة المطلقة، واليقين الأوحد، والأجدى بالشّعب أن يقبل بها كما هي، ويجعل في الانصياع إليها والتذلّل لها جليل المكاسب، فلا جدوى من مواجهة ظاهرة تبطل معها قوى الوعي والفعل.

وفي هذا الفضاء الأسطوري تتكّل المرأة الجُثّة، وهي رمز السّلطة التّركيّة، بالطّاهر، وتذيقه ألوان العذاب. كما نقف في هذا الفضاء على مشاهد تعذيب للشّيخ الواصلي وأتباعه، بسبب انخراطهم في العمل النّضالي. وتأتي فصول التّعذيب هذه في سبيل ثنيهم عن معارضة السّلطة، وعَطْفِهم عن مناهضة عسفها واضطهادها؛ كونهم أقرب النّاس إلى إدراك جوهر السّياسة، وأوعاهم في مجابهتها. ومن هنا يأتي استغلال هذه القلعة، بما لها من طابع فنتازي قائم في أجوائها الغامضة والمفزعة، ومعالمها المحفوفة بالغرابة والأخطار، وعوالمها المتداخلة التّخوم بين المرئي واللامرئي والظّاهر والمحتجب، وأزمنتها الملتبسة والمتشابكة، وشخوصها الخرافيّة والخفيّة؛ لتجسّد جهازًا قمعيًّا إقطاعيًّا للسّلطة يستحيل فهم منطقه لأنّه يتماهى مع هويّة

[1] رولان بارت: أسطوريّات، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996 ص280.

فضائه العجائبي، كما تستعصي مجابهته كونه ينهض على عوالم مجهولة وملتبسة، وعناصر عجائبيّة تفوق قدرات البشر وطاقاتهم.

وأمّا الكتاب الأخير الموسوم بالتّحوّلات فهو يراوح بين الفضاءين السّابقين؛ إذ لا تزال، في الجزء الأوّل منه، حكاية الطّاهر تتوالى مع المرأة الجُثّة. وفيه تتراءى له أمارات الخلاص التي لا تتحيّن بوادرها إلا بعد مخاض عسير. وقد ألمحت الكاتبة إلى بعضها، انطلاقًا من رؤية اشتراكيّة تقدّم "نظرة إلى العالم، ترفض مجرّد تأمّل الواقع والانسحاب منه، وتدعو إلى النّضال من أجل تقدّم البشريّة"[1]. ويتعيّن ذلك في رفض كلّ أشكال العبوديّة والتّبعيّة، والاحتجاج ضدّ قمع السّلطة وقهرها، والتّمسّك بالوحدة الدّاخليّة، والبناء الذّاتي، والوعي بأساليب تنظيم الثّورة وطرائق ممارستها بما يهدّ أركان الظّلم والطّغيان، واستحضار تجارب الآخرين التي ترسم دروب النّضال مثل ثورة الزّنج، أو تكشف علل الإخفاق والفشل، من نحو قصة قابيل وهابيل، ثمَّ الانخراط في الفعل الثّوري المنظّم. أمّا في الجزء الثّاني من هذا الكتاب فيعود الطّاهر إلى قريته، وقد أدرك أنّ سلبيّة الشّعب، واستكانته إلى الواقع على ما فيه من مرارة وقمع هو ما يولّد تجبّر السّلطة واستبدادها، وغياب الإرادة الجماعيّة منه هو ما يمهّد لها أسباب التّنكيل به، وتضليل عقله، وإشغاله بعيدًا عن مطالب الإصلاح والتّغيير، كما يهيىء لها مداخل الاستفراد برأيها. ومن هنا كان اللّقاء المستحيل بين جلّنار رمز الأرض العربيّة، والطّاهر الفارس الغريب[2].

- ثالثًا: سلالم الهواء: فضاء المؤسّسة خطاب إيديولوجيّ متضخّم

تنهض رواية "سلالم الهواء" على فضاءات مغلقة، وجميعها تذوب هويّتها في فضاء المؤسّسة، ونظامها: "تداخلت المؤسّسات حدّ التّشابه، وكأنّها مؤسّسة واحدة، لها طباع متشابهة بدقّة، وأشكال متشابهة، وأنظمة متشابهة"[3]. وتتعدّد هذه المؤسّسات بين مؤسّسات خاصّة أوجبها الفرد على نفسه، ومؤسّسات عامّة فرضها المجتمع على الفرد، بما آل إليه من تطور صناعي،

[1] الرّشيد بو شعير: الواقعيّة وتيّاراتها في الآداب السّرديّة الأوروبيّة، مرجع سابق، ص87.
[2] ينظر: فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص328.
[3] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص218.

وعلاقات برغماتيّة جلبها النّظام الرّأسمالي. وبحكم ذلك خضع الإنسان إلى ضوابطها وقوانينها، ووقَعت حياته في إسار مؤسّسات كثيرة. فــهي "أكسير الحياة ومشقّتها"[1]. ومن قبيل هذه المؤسّسات: الرّقابة الذّاتيّة[2]، ومؤسّسة الأسرة[3]، ومؤسّسة التّعليم[4]، ومؤسّسة الزّواج[5]، ومؤسّسة المال[6]. ويشير الرّاوي إلى ضرورة الانقياد والخضوع إلى هذه المؤسّسات بقوله: "الجميع مسرفون في الإهانة والدّونيّة، هكذا نذهب متشابكي الأيدي إلى الحضيض والقاع. نتقبّل السّخط والإهانة بترحاب أكثر جنونًا وسخرية. نمارس هذا بعفويّة. طباع الماضي: الزّوجة، الدّولة، الآخرون! ولا شكل يفلت من هذا النّظام"[7]. وهكذا "ينصاع الرّجال والنّساء لرغبة المؤسّسة، تلك تلك التي تدمّر شرفهم وكبرياءهم"[8]؛ بما يعدّ تغييبًا للوجه الإيجابيّ للإنسان. وهو طرح ينطوي على الكثير من المخادعة، وتعمل مؤسّسات عديدة على التّأسيس له منذ الصّغر. وبرهان ذلك قول الرّاوي في توضيح الأسلوب الذي يتربّى عليه الأطفال في فضاء البيت أو مؤسّسة الأسرة: "الحيطان تسمع، هذه الحكمة تداولناها أبًا عن جدّ. نلقّن أطفالنا وهم في المهد حكمة هذا الكلام: الجدران لها آذان. حتّى صرنا نخاف من الجدران"[9]. وقوله عن فضاء التّعليم: "في المدارس، في في الفترة الابتدائيّة يبثّون غبارًا؛ هذا هو نظام المؤسّسة. أن تحدّد الوسائل المشروعة للكلام والسّير وأكل الطّعام، واحترام الرّؤساء، احتقار النَّفس، التّبعيّة، الامتناع عن النّقد، الإصغاء، الذّهاب إلى السّينما. استلهام المعاني، التّوقّف عن رغبة الاكتشاف، بعض الكتب، الكتب التي يقدّمونها لي في محاولة منظّمة لأصبح تابعًا لهواياتهم"[10]. وهكذا تغدو المدرسة بؤرة لاستلاب الإنسان وتغريبه، وتأتي لقولبته وفق رؤًى وأنظمةٍ جاهزة تخدم توجّهات أجهزة فوقيّة؛ ذلك أنّ "المؤسّسة المدرسيّة تشكّل بدورها جزءًا من الأجهزة الإيديولوجيّة للدّولة"[11]، وتضطلع بوظيفة

---

[1] المصدر نفسه، ص92.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص295.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص15.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص292.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص15.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ص157.
[7] المصدر نفسه، ص213.
[8] المصدر نفسه، ص77.
[9] المصدر نفسه، ص295.
[10] المصدر نفسه، ص292.
[11] بيير زيما: النّقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنّصّ الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص22.

تبريريّة تدعم سيادة إيديولوجيا فوقيّة متحكّمة، وتُؤَمِّن هيمنتها، وتوطّد انخراط المجتمع المدرسي فيها، وتلحّ عليه بضرورة هضمها والتّملّي منها في جميع شؤونه ومستويات حياته بغاية الاقتناع باستحقاقها وجدارتها، واستحضار العمل بمعاييرها وقيمها على نطاق متّسع يشمل كلّ الأبعاد والتّفاصيل.

وتزداد المؤسّسة في عتوِّها كلّما احتلّت مراتب أعلى؛ فالمؤسّسة الماليّة، كما يجلّي الرّاوي، هي الأشدّ وطأةً من بقية المؤسّسات؛ ولتبيين ذلك نجده يقارن بينها وبين فضاء البيت، لغاية كشف استفحال قمعها ومصادرتها، وبُغْية مناهضة وجودها، والإمعان في التّحريض عليها فحسب؛ إذ لا وجه للمقارنة، أصلاً، بين البيت وفضاء العمل: "كنت أفكّر في الفرق بيني هنا وفي المؤسّسة. اكتشفت ذلك: في بيتي أستطيع الخروج إلى النّاس، وفي هذه المؤسّسة ليس لي قرار بالخروج. المؤسّسة تتحكّم في مساري. يلعبون بي كما يلعب لاعب الكرة بالكرة"[1]. إنّ الرّاوي، هنا، يقف على مفهوم المكان من جهة ما يوفّره له من حرّيّة الحركة، "والعلاقة بين الإنسان والمكان، من هذا المنحى، تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان والحرّيّة، وتصبح الحرّيّة في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"[2]. المؤسّسة إذن توجّه بدقّة حركة الرّاوي، وتحدّ من حرّيّته، وتخضعها إلى قوانين وأنظمة فوقيّة، إنّها فضاء أبويّ متعنّت وصارم، وقوام العلاقة فيه تنهض على الأمر والطّاعة، وفي ذلك يقول: "المؤسّسة مليئة بالمخبرين. وتسير على صراط دقيق. هل ترفع صوتك بشكوى ضدّ سلطة الأب؟ يستطيع رأس العائلة طردك من البيت"[3]. أمّا بنية هذا الفضاء فهرميّة: "في البنك الكلّ مرؤوس. محاسَب من مجلس الإدارة، ومجلس الإدارة عبد لرئيس مجلس الإدارة، ورئيس مجلس الإدارة عبد لتجّار السّوق! وتبدأ الإهانة من تجّار السّوق إلى رئيس مجلس الإدارة، إلى أعضاء مجلس الإدارة، إلى المدير العامّ"[4]. ومِمّا يزيد الأمر سوءًا خضوعه إلى القرار المركزي المركزي والرّأي المنفرد، وتطاوله على الفضاء الاجتماعي لِما فيه من تعامل يطفح بالقسوة

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص259.

[2] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنّيّ، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليّات المكان، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط2، 1988، ص62.

[3] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص62.

[4] المصدر نفسه، ص156.

والاعتساف: "كفاءة المدير أن يروّض هؤلاء البشر"[1]. "نسمع شتائم المدير العامّ للمديرين وجرجرتهم من قمصانهم، وإلقاء الأوراق التي تتطاير في وجوههم. ترى المدير وكتفه المنحنية (...) يذهب في الحال إلى مجموعة من الموظّفين ويشتمهم فيستريح! مَن يشفي غليل الموظّفين؟ زوجاتهم أم أولادهم؟"[2]. وإلى جانب ذلك يقوم على مبدأ التّفاضل، وثنائيّة السّيّد والمسود، ويُرسي في عقول النّاس قناعةً بجدارة وجوده، ووجاهة منزلته؛ فهو من يرعى حياتهم، ويدير شؤونهم، ويدبّر لهم مقتضياتهم واحتياجاتهم. ومع حضوره الحتمي، ونظامه المعقّد، ومبناه المهيب يصبح الإنسان عبدًا ذليلاً، ليس له إلا أنْ يقدّم قرابين الولاء: "لكن كيف جاءت؟ هل هي وباء قديم؟ هل جاءت بدهاء السّيوف وحنكة الذّئاب؟ كم تأخذ؟ وكم تعطي؟ هي آلهة نخشاها ونعبدها، ونَتَلَفَّتْ عندما نذكر اسمها. قدر مفزع يصيب جميع النّاس"[3]. هكذا تبدو المؤسّسة، سمة العصر الحديث، على درجة متفوّقة من الغموض والاستبداد والتّحكّم، والإنسان إزاءها غُفْل يلفّه منطق الحائر، وجاهل لا يدرك أساس وجودها وكنهها وأسباب صيرورتها، وعاجز عن مجابهتها؛ حتّى أنّه لَــ "يخيّل إليه أنّه ليس بالإمكان فعل أيّ شيء، وعليه أن يقبل بالأمر على علاته"[4]. وهكذا تحارب مقوّمات المؤسّسة مقوّمات المنزل الملاذ، وهو المكان الرّحمي الأمومي الذي يرتمي في أحضانه الرّاوي ليمارس حرّيّته، وينضو عنه أردية الالتزامات والضّوابط إزاء الآخرين، ويخلص إلى ذاته ويتأمّل، فهو فضاء، كما يشير باشلار، "للأنا الذي يحمي الأنا"[5]. وقد جمع الرّاوي كلّ هذه الدّلالات بقوله: "كان مكوثي بالمنزل لعدة أسباب: غطاءً جميلاً لي وتحديدًا لهدفي الذي كدت أنساه"[6]. غير أنّ المؤسّسة بالغت في تهديدها إيّاه حتّى في مقرّ راحته، فرجالها فرجالها يترصّدونه عند باب المنزل، ويقضّون مضجعه وهو داخله بمراقبته وإرهابه عن طريق الهاتف. ومن الأمثلة على ذلك قوله: "أضحت هذه الكلاب مخيفة خصوصًا عندما ربطوها عند باب منزلي. خبرة سنوات فاسقة. أبقى داخل منزلي، لا أفكّر في الخروج من الباب. أسمع نباح

---

[1] المصدر نفسه، ص157.

[2] المصدر نفسه، ص203.

[3] المصدر نفسه، ص118.

[4] إرنست فيشر: ضرورة الفنّ، مرجع سابق، ص104. أشار فيشر إلى هذا الرّأي في حديثه عن علاقة الفرد بالنّظام الرّأسماليّ.

[5] غاستون باشلار: جماليّات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص36.

[6] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص273.

الكلاب في الخارج، ورنين التّلفون في الدّاخل، وضجيج الكيمياء في الرّأس. كيف وقّتوا هذا الأمر؟"[1]. وبذا تنتفي أمارات الأمان والطّمأنينة والحرّيّة ودواعي الخلوة حتّى من المنزل، وبسبب اختلال مدلولاته وانقلابها تعامل الرّاوي معه كفضاء مغلق يكتم أنفاسه. ليسمه بـــ "المنزل النّفق!"[2]. ويرى أنّ ما به من أماكن ليست سوى فضاء سجن، وشاهد إكراه وتقييد. يقول: "صالة بيتي محاطة بالجدران من كلّ جانب. الشّمس لا تزورنا!"[3].

إنّ المؤسّسة الماليّة تقترن بالقهر والتّنكيل، ومن رحمها تتناسل فضاءات أخرى قمعيّة؛ "لأنّها الجزء التّنفيذي للسّلطة"[4]. والمُرْتَقَبُ منكَ إزاءها "أنْ تَتَّبِعَ نظامًا كونيًّا لا تعرفه. أن يأمرك يأمرك المصرف ويتحكّم في وجودك برمّته"[5]. ومن أجل الدّفاع عن نظامها الكونيّ تجنّد على رأسها متسلّطين، عدل الرّاوي إلى ذكر بعضهم، وطَبَعَهم بأمور تعكس مدى أنانيّتهم، وصلافتهم، واستبدادهم، واهتزاز أخلاقهم، وطغيان النّزعة الفرديّة الأنانيّة فيهم، وتعلّقهم بكلّ ما هو نفعيّ في محيط النّظام الرّأسماليّ. ومن الأدلّة على ذلك ما يبرز في الشّاهد الآتي: "أصحاب رؤوس الأموال سعداء. المال يجيء بالسّعادة لا الأقذار فقط. يهيمن المال على عقولهم من دون أن يفكّروا في ما يحدث، ليس المهمّ أن يكون المساهم عبدًا للمال"[6]. وقد كشف الرّاوي العلاقة الأخلاقيّة التي تحكم أصحاب رؤوس الأموال تحت أسقف المؤسّسة، بقوله: "كانت الإهانة هي دستور حياتهم وإن نقضوها انفضّوا من قواعد المؤسّسة. ومن دون إهانات الفئات السّفلى يسير العمل بطيئًا والمكاسب تزول"[7]. وأيضًا: "رجال مدرّبون على السّقوط من دون توقّف والامتثال من دون حدّ، يعتبرون الأساطير، الحكايات المرويّة هي كلّ شيء. كلٌّ يمسك بخناق الآخر، انسجام محضّ للحفاظ على الحياة، بالطّريقة المتّبعة!"[8]. وأكثر ما يدعو إلى الخلل والانحدار في نهج المؤسّسة ميلها إلى تعزيز الجانب الحيواني في الإنسان، وإغرائه بالانغماس فيه، وفي المقابل تسلب منه العمق الرّوحي السّامي، وتقضي على دواعي الوجود الأخرى بالانطماس

---

[1] المصدر نفسه، ص293.
[2] المصدر نفسه، ص158.
[3] المصدر نفسه، ص22.
[4] المصدر نفسه، ص118.
[5] المصدر نفسه، ص189.
[6] المصدر نفسه، ص112.
[7] المصدر نفسه، ص155-156.
[8] المصدر نفسه، ص108.

والتّآكل. وفي ذلك يقول الرّاوي: "ما من وسيلة لجلب لقمة العيش إلا بأن ننحدر في المذلّة حتّى نتلاشى مع الوقت. نسترسل في تفاهتنا. والطّاعة غير المنتهية. يفهم الجميع هذا التّواطؤ ويتقنون ممارسته فالمؤسّسة هي مقاولٌ لحياة"[1].

وبذا يضحي فضاء المؤسّسة عامل انتكاس وتراجع، وفيه يعسر على الإنسان أن يتّزن ويتعايش مع ذاته ومحيطه بانسجام، وبحكم ذلك تتشوّه صورته السّويّة وتُمسخ: "خرافًا يريدوننا؛ نتقبّل صهوة العصا في كلّ وقت، في كلّ مكان"[2]. ولا مناص أمام الرّاوي، وقد جافى حقيقته المكتملة، من أن يقبل الطّباع السّلبيّة التي جنحت المؤسّسة إلى ترسيخها: "أمارس شيئًا من الخداع. أكذب. تعلّمت المناورات؛ الخداع المليء بالكذب الأبيض. يسمّونه أبيض لكي يبقوا في سريرة النّقاء (...) أصل مكتب المدير الذي يضع باروكة على رأسه الأصلع. موظّفو المؤسّسة يكسبون رضاه بعد فترة من احتمال الشّتائم. في هذا المبنى ذي النّوافذ الصّغيرة جدًّا. طولها قدم في قدم. تبدو الحياة سافلة وتبدّد الوقت"[3]. وكيف لا تكون كذلك وقد ضيّع هذا المبنى جوهر الإنسان، وعرقل وعيه وفعله، واضطرّه إلى الاكتراث بالقيم المادّيّة، والاغترار بالمظاهر الزّائفة، والاعتداد بضروب من الأخلاق السّقيمة، والاحتكام إلى المنطق الفاسد.

ومن هذا المنطلق يشرع الرّاوي في تحميل المؤسّسة عيوب المجتمع، ومظاهر تدهور إنسانيّته، ويدينها انبثاقًا من رؤية يساريّة تؤكّدُ زيف منطق الاقتصاد الرّأسماليّ المنتمي إلى الإيديولوجيا اللّيبيراليّة، وتجدُ فيه انتزاعًا لقيمة الإنسان، ومصادرة لحقوقه، وتقويضًا لحرّيّاته، وهدًّا لبنائه السّامي، فضلاً عن سعيه إلى تمكين الطّبقيّة، وإخلال منظومة القيم في المجتمع، وضرب مبادئه التي يروم بها بلوغ الكرامة والمساواة والعدالة الاجتماعيّة. وعلى هذه السّبيل يغدو الرّاوي مجرّد عامل ضئيل حقير ومستلَب لا هويّة له ولا تاريخ: "أنا أتحوّل إلى برميل فارغ يتدحرج. نوع من رغبة التّحوّل إلى كائن ليس له اسم ولا إطار ولا مادّة"[4]. "أشعر أنّني كائن بلا هويّة. أوراقي فارغة"[5]. وبذا يُجرَّد من إنسانيّته، ويستحيل شيئًا؛ فـــ "البيروقراطيّة هي

---

[1] المصدر نفسه، ص157.
[2] المصدر نفسه، ص134.
[3] المصدر نفسه، ص153-154.
[4] المصدر نفسه، ص222.
[5] المصدر نفسه، ص274.

عنصر أساسي في تغرّب الإنسان عن المجتمع. فليس لدى البيروقراطيّ علاقات إنسانيّة، وإنّما ملفّات، أي أشياء. الإنسان ذاته يتحوّل إلى ملف"[1]، إذ إنّ المؤسّسة لا تتعامل مع الرّاوي إلا باعتباره ملفًّا، كما تكدّ في تنكيره، وتهشيم حرّيّته، لا سيّما أنّه كاتب معارض، وله مواقف مضادّة منها. ومن الشّواهد الموضّحة ما بينهما من مناوأة ما تذكّره الرّاوي من خطاب المؤسّسة له. يقول: "تذكّرت الكلمات الفاحشة التي ترسل إليّ، عبر الهاتف. ملف قديم فوق ملف أوّل. ارتفاع الملفّات السّود. هذا هو تاريخك. لم يُتلف ونحافظ عليه كما نحافظ على أولادنا، حياتك وحياتنا تعتمد على محتوى هذه الشّواهد (...) نمتحنك بما تكتب وملفّاتك هنا تشكّل مكتبة صغيرة"[2]. أمّا في إطار علاقات العمل فلقد صوّر الرّاوي ما يعتور الفرد من مشاعر مهينة تُجهز على إنسانيّته، من مثل قوله: "لا تبتعد عن الشّعور بالخواء والدّونيّة وأنت تتابع الملفّات (...) تتوخّى الهزيمة وتشعر بانحدار الكرامة"[3]. وبذا تتكشّف صورة مريعة للحياة الإنسانيّة؛ إذ تتعطّل كلّ الخصائص البشريّة وتنطمس، وتبطل الغرائز والحاجات الفيزيولوجيّة والنّفسيّة والرّوحيّة، وتتصلّب العلاقات الاجتماعيّة وتتهافت، ويفتقر الأفراد إلى التّكامل فيما بينهم لانعدام تمايزهم، فجميعهم متطابقون، وحقيقتهم نسخة مكرّرة كأنّهم نموذج واحد، يؤدّي وظيفة محدّدة بدقّة ووضوح صارمين. وقد أبان المدير جانبًا من هذا في رسالة إلى الرّاوي يقول فيها: "خصوصيّتك لن تستطيع الصّمود طويلاً بلا تناغم مع الآخرين. تبعيّة في الملمّات (...) نحن نبدّل جلودنا ووجوهنا ما إن ندخل باب المصرف"[4]. ويؤكّد ذلك الرّاوي نفسه بقوله: "تتشابه المؤسّسات بالأنظمة الصّارمة (...) ليس فيها مقارنة بين المتحاربين. الأكثريّة، وإن كانوا قلّة، فألف كرجل"[5]. كما صوّر نظامها المتطاول على كينونة الإنسان بقوله: "لا نتكلّم، لا نضحك، لا نأكل، ونشرب الماء على عجل"[6]. "نتحاشى الذّهاب إلى الحمّام (...) وقت الإفطار عشر دقائق. والمُخبر يضبط السّاعة. تذهب رغبة الجوع عندما يغمرنا خوف الإنذار. نستغني عن الطّعام لنتحاشى الإنذار. الشّاي لا يبرد بسرعة. نشربه بحرارته الشّديدة"[7]. وإذا قُرِنَ ما سبق بما

---

[1] إرنست فيشر: ضرورة الفن، مرجع سابق، ص103.
[2] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص275.
[3] المصدر نفسه، ص203.
[4] المصدر نفسه، ص110.
[5] المصدر نفسه، ص19.
[6] المصدر نفسه، ص61.
[7] المصدر نفسه، ص202.

تفرضه المؤسّسة على العمل من مناخ مستبدّ، ومشحون بالجدّيّة والآليّة والسّرعة سينجلي مناخ قاسٍ يتأبّى على الإنسان التّأقلم معه. ويمكن الوقوف على ذلك في حديث المدير الآتي مخاطبًا الرّاوي: "من المهمّ والعدل أن نعمل بسرعة وإتقان في اللّحظة نفسها. صحيح أنّ الإتقان لا يأتي مع السّرعة، ولكن مع قليل من المحاولة والتّدريب يتغيّر الوضع"[1]. وهنا يغزو الرّاوي هاجسُ الخوف، ويغشاه إحساس بأنّ السّرعة تكلّفه ثمنًا باهضًا قد يهدّد أمنه المادّي الذي تلحّ المؤسّسة على تطويق مصير الإنسان به: "حين تلتفت لتبحث عن ابتسامة تعود خالي الوفاض. مثل الآخرين، الرّقيبُ سيكتب أنّني التفتُّ في السّاعة العاشرة لفترة عشرة ثوانٍ. يتهيّأ لي أنّ المؤسّسة ستخصم عليّ بقدر عشر ثوانٍ. وجع المال والتّخويف"[2]. كما شرع يناجي نفسه متسائلاً: "كيف يعطيك عمل ساعتين ويطلب منك أن تنجزه خلال ثلاثين دقيقة بلا نقص أو زيادة!"[3]. والجواب يتلخّص في أنّ هذا النّظام الرّأسمالي لا يلتفت إلى حدود طاقة الإنسان، ولا يعتدّ بجوهره وخصوصيّاته، ويريده أن يكون مجرّد مجاز وجسر يعبر به صوبَ المادّة، فالإنتاج المادّي هو الغاية الأولى، ومهام العمل وعلاقاته إنّما تتحدّد به، وآية ذلك قول المدير له: "عندما يعطل جزء صغير من الآلة تتوقّف المركبة كلّها، وتمتنع عن الامتثال لنا"[4].

إنّ العمل بمقتضى كلّ ذلك ليس عامل إبداع وتحدٍّ وترويح وحرّيّة، وإنّما شاهد محاكاة وحطّة وكبت وحرمان وعبوديّة، والإنسان بحكم هذا التّصوّر يضحّي ببشريّته، فهو ليس كائنًا حيًّا، وإنّما آلة: "الموظّفون آلات يشتغلون على الآلات"[5]. وكيانه معتبر بمجموع عمله، ومقدار إنتاجه: "يعملون من الثّامنة صباحًا إلى الثّامنة مساء، مع عدم حصولهم على الأوفر تايم، بحسب قانون العمل مفترض أن نعمل 8 ساعات فقط، ولكن قانون البنك أن تعمل بضع ساعات أخرى. تعرف مقدَّمًا أن احتجاجك يعني فصلك"[6]. "إنّنا جنود أشدّاء نبذل أرواحنا للمؤسّسة الأمّ (...)

[1] المصدر نفسه، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص201.

[3] المصدر نفسه، ص203.

[4] المصدر نفسه، ص109.

[5] المصدر نفسه، ص157. وفي هذا السّياق يؤكّد ماركس على أنّ الذّوات في نظر الرّأسماليّة مجرّد أدوار وذرائع؛ إذ إنّ "هذه الثّنائيّة المزدوجة «أفراد - آلالات» تعني أنّ الأفراد يقيمون أدوارًا معيّنة". ينظر: فريدة غيوة: نظرة بنيويّة على الفلسفة الماركسيّة- لوي ألتوسير نموذجًا، مجلّة البصائر، المجلّد السادس، العدد1، 2002، ص224.

[6] المصدر نفسه، ص201.

للولاء مؤشّرات أهمّها منح المؤسّسة ساعتين إضافيّتين"[1]. ومن الطّبيعي، والحال هذه، أن يختلّ منطق فهم العمّال للزّمن، ولا يستجيبوا لتغيّراته وتعاقب اللّيل والنّهار، ويسلّموا بكلّ ما يقولب حياتهم وينمّطها: "يذهب العمّال لصلاة الرّأفة. في طريق العودة إلى منازلهم لا ينظرون إلى السّاعة في اهتمام. لا يشعرون بهبوط الشّمس في أحضان البشر. هدوء الشّمس ملتبس أو هكذا يرون. يستغني النّاس عن ساعة لا تتغيّر ومع الوقت ينسونها على الإطلاق"[2]. ومن هنا يتعمّق إحساس الرّاوي بتفاهته وخوائه وعبثيّة وجوده: "ما أنا إلا فرد يتجنّب الدّخول في الحرائق أو ألقى مثل أخشاب فائضة"[3]. ويؤكّد فلسفة: "كلّنا فائضون عن الحاجة"[4]. وعلى هذا الأساس تنهار العلاقات الاجتماعيّة، وتتآكل خاصيّة الجماعة في نفسه والمجتمع. يقول في ذلك: "لستُ معنيًّا بكلّ شيء ولا أفكّر في البشر؛ سعداء كانوا أو تعساء. متجاوزًا كلّ التّفكير الجمعي بغير إرادتي"[5]. ويقول: "بلا نحن نلبس ذهب الحقيقة وضمائر البكاء"[6]. وبالتّالي يغيب وعيه لذاته لغياب الجماعة التي بعقدها الاجتماعي يقْدر على تمثّل كيانه، ورسم صورته الاجتماعيّة، وقوام تصوّراته واعتقاداته وانتماءاته، وبتواصله معها يحسّ بألفة الوجود، ودفء الحياة وأنسها، ويشعر بأهمّيّته، وثمين طاقاته. ولكنّ هذه المرامي، التي يتوق إليها، يتعذّر حصولها، بسبب تعزيز المؤسّسة النّزعة الفرديّة، ما أفضى به إلى الشّعور بعسر التّواصل واستحالته، فأعرض ونأى بجانبه، ولابسته الوحشة والاغتراب، وخامرته أحاسيس سارتر ليصرّح بقوله إنّ "الزّوبعة هم الآخرون [محاكاة لسارتر]"[7].

إنّ كلّ هذه الشّواهد ولّدت علاقة تنهض على تبادل العداء بين الرّاوي والمؤسّسة: "مؤسّسة تكرهني"[8]، "كم كرهتها منذ صغري"[9]، وأَمْلَتْ عليه ضرورة الوقوف ضدّها: "هيمنت عليّ آنذاك

---

[1] المصدر نفسه، ص202.

[2] المصدر نفسه، ص193.

[3] المصدر نفسه، ص192.

لعلّ الرّاوي، في هذا الاستعمال اللّغوي، قد استفاد ممّا أشار إليه فيشر في حديثه عن مقوّمات مفهوم الاستلاب؛ إذ يقول إن النّظام الرّأسمالي يعترف "بحركة الأشياء اللا إنسانيّة والمستقلّة، حركة تحمل معها الكائنات البشريّة كما يحمل الماء قطع الخشب". ينظر: إرنست فيشر: ضرورة الفنّ، مرجع سابق، ص100.

[4] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص211.

[5] المصدر نفسه، ص77.

[6] المصدر نفسه، ص186.

[7] المصدر نفسه، ص151.

[8] المصدر نفسه، ص99.

[9] المصدر نفسه، ص118.

آنذاك تبعيّتي المطلقة للمؤسّسة، سأبذل ما بوسعي لاجتناب المذلّة"[1]. ولكنّ المُلاحظ أنّ تحدّي الرّاوي كان أقرب إلى الهروب منه إلى الإقدام والمواجهة؛ إذ نجده يحاول الفرار إلى فضاءات أخرى تثبت وهمه في الانتصار لذاته أو عجزه عن التّصدّي للمؤسّسة. وهي إمّا أن تكون فضاءات مفتوحة لا تبشّر بحصول أيّة مجابهة، وتأتي، فقط، لوظيفة رمزيّة توحي بالانتقال والتّحرّر. على غرار ما نقف عليه في الشّواهد الآتية: "استحوذت عليّ فكرة السّفر"[2]، "خروجي على السّطح"[3]، التّجوّل "في شارع المعارض"[4]، "في الأيّام الأخيرة أذهب إلى الميدان وأجلس في في الحديقة المليئة بالنّاس والزّهور أمامي. لا أحد استجاب لحنيني. هناك ساعة ميدان كبيرة لا تدقّ"[5].

وإمّا أن تكون فضاءات مغلقة متحرِّرة من الأعراف، ومسلوبة الفعل، ومنقطعة عن العالم. كفضاء الحانة: "في مشرب التّنين أبحث عن ضالّتي، عن عيون تحدّق في غير نشاط. يبدأ التّمويه. أجد نسياناً بعد جرعات من النّبيذ الأحمر. أنظر إليهم باحتقار! منحني الشّراب شجاعة مزيّفة (...) أعرف أنّهم يريدون اختراقي وأنا في غير وعيي (...) مرح طارىء وشجاعة أغتسل فيها من زمن الاحتضار (...) يا أحفاد المدير أهلاً! الظّلام سرّ الثّمالة. هؤلاء المفضوحون ينظرون إليّ. لا يتوانى أحدهم وهو يرتعش عن اختراقي بنظرة واعدة أعرفها وأرى تلافيفها في جسدي. الكأس ترفل في يدي. لاحظته وأنا أدخل البار (...) يصعب علي أن أتجنّب دخانهم"[6]. إنّ فضاء الحانة فضاء مستلِب يلغي ضرورة الاحتكام إلى الفعل والإرادة، ويتعاطى مع اللاوعي في الإنسان، فبه قد يتوهّم أنّه منتصرٌ يبزُّ مناوئيه ويقهرهم، والوجه أنّه أكثر عرضة للاستغلال والاختراق والتّبعيّة؛ إذ إنّ "فضاء الحانة، يقرّب من فضاء الأحلام ويبدو منقطعًا – أو يكاد– عن العالم الخارجي. ويتمّ اللّجوء إليه هروبًا من وطأة الواقع ومعاناته، باعتبار ما يحقّقه للكيان من انعتاق وللجسد من تحرّر يسمح له بممارسة الوجود بعنفوان"[7]. ولا يحيد عن مياسم هذا الفضاءِ ومآلاته فضاءُ المقهى: "تبدأ المقاهي المغرّدة وتقدّم زهوها وأمدها

[1] المصدر نفسه، ص180.
[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص181.
[5] المصدر نفسه، ص193.
[6] المصدر نفسه، ص182-183.
[7] بوشوشه بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص411.

وفتنتها لرجال ينتظرونها منذ المساء لينسوا الحياة برمّتها. يتغيّر كلُّ شيء بعد النّهار. أولئك العابثون الضّجرون اليائسون يأخذون في الضّحك حتّى تظنّهم جماعة من المجانين ويسعدني هذا"[1]. يأتي فضاء المقهى هنا كواجهة للواقع الكائن الذي تسعى إلى تثبيته المؤسّسة، ويمثّل روّاده النّموذج المطلوب من لَدُنها؛ لما يتميّزون به من انشغال بهمومهم الفرديّة، وتحفّظٍ على فعل الاحتجاج والرّفض والمناكفة، وغيابٍ للوعي بمفهوم النّضال وشروطه، واستكانةٍ إلى أنظمة فوقيّة تسيّر أنساق حياتهم، وتحيلها عبثًا ويأسًا. إنّه فضاء بليد، يعطّل الفعل، ويكبح التّغيير، ويُغري بالسّعادة؛ بسبب ما هو عليه من زيف وزهو خادع ومراوغ، كحال المؤسّسة تمامًا؛ ولذا يفتتن به الرّجال، وفيه يتناسون الهموم، ويسدرون في الضّحك، كما المجانين، بطريقة تجعل الرّاوي سعيدًا. وهي ردّة فعل تأتي على جهة التّهكّم والسّخرية المرّة؛ لِما فيها من تناقضٍ بين السّلوك والتّقييم، مدارُه رسم صورة منفّرة لرجال المقهى المتواطئين بضجرهم ويأسهم مع المؤسّسة، وغايته استفزاز مشاعر المتلقّي وإثارتها بطريقة مفارِقة وغير مألوفة، بغرض تحريك معارضته ضدّ المؤسّسة.

وأمّا ثالث الفضاءات، التي انطلق إليها الرّاوي لتنأى به عن المؤسّسة، فهو فضاء مطلق من الحدود والقيود، له طابع تجريدي: "حرّيّة أن تذهب إلى القدر وبمعيّتك بعض الأسرار! لا تتذكّر آنذاك المؤسّسة، أو كما تسمّيها المقبرة الصّغيرة! أريد فجوة للخروج لكن لا مفتاح مكشوفًا"[2]. إنّه فضاء يعلن عن قطيعة بين ذات الرّاوي والعالم الحسّي، ويكشف عن طلاق بائن للموضوعي الرّاهن[3] بما يشدّ الرّاوي إلى التّعاطي مع الغيبي، وينبىء عن نزعة تشاؤميّة تجلّي،

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص194.

[2] المصدر نفسه، ص194.

[3] نفى الرّاوي أن يكون انعزاله عن النّاس، والتماسه الفضاء المجرّد طلاقًا للحياة بقوله: "لست معنيًّا بكلّ شيء ولا ولا أفكر في البشر؛ سعداء كانوا أو تعساء. متجاوزًا كلّ التّفكير الجمعي بغير إرادتي. ذلك لا يعني طلاقي من الحياة بقدر ما هو اندفاعي إليها". ينظر: المصدر نفسه، ص77. والحقّ عكس ذلك تمامًا، لا سيّما أنّه قد غالى في انكفائه إلى ذاته، متجاوزًا الحدّ الطّبيعي بما ينبىء عن حالة نفسيّة مرضيّة، على نحو ما سيتمّ الوقوف عليه في الفضاء الذّاتي. كما أنّه يؤكّد، من حيث لا يدري، على فكرة طلاقه الحياةَ، بعد أن نفاها، ويتجلّى ذلك من الكلام المناقض الذي أتى به عقب عبارته السّابقة مباشرة، إذ يقول: "انشغالي المستمرّ بها [الحياة] يجرّني إلى نسيانها". فكيف يستقيم أن يفضي الانشغال بالحياة إلى نسيانها؟! ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى أنّ هذا النّسيان لم يشمل جميع أجزاء الرّواية، فقد وقف الرّاوي في كثير من مواضعها على الموضوعي الخارجي بالرّصد والتّحليل والنّقد، ورأى أنّ الإحساس به واتخاذ موقف منه سبيل إلى مزاولة الوجود، وممارسة لعبة الحياة. وهو ما سيتمّ توضيحه في الفصل الرّابع. ولعلّ مردّ هذا التّناقض في أقوال الرّاوي إلى ما اعتراه من وجوه اللّبس والحيرة بسبب مرض تناقص الكيمياء وقمع المؤسّسة، لتتقاطع رؤاه وتتكرّر وتتضادّ، بما يقوّي الإحساس بفظاعة واقعيه الدّاخلي والخارجي، وشدّة ارتباكهما.

تجلّي، من جهة أولى، بؤس تحدّي الرّاوي، وتعثّر ما رامه من أساليب الخلاص، وتكشف، من جهة أخرى، تضخّم سلطة المؤسّسة ونجاحها في تقويض الاستقرار النّفسي لديه، ونسف كينونته وتصييره كائنًا خاويًا لا إرادة عنده؛ إذ لا ملجأ له من المؤسّسة ولا منجى إلا بالعودة إليها والنّكوص عن مجابهتها، فأنّى لمَن يقاومها الخلاص و"لا مفتاحَ مكشوفًا" عنده؟!

وقد آل به هذا الوضع إلى الاعتصام بالفضاء الذّاتي ملاذًا يقيه وحشيّة المكان الموضوعي المادّي، فالتّعاطي مع هذا الذّاتي يمنحه حريّة تشكيل المكان وفق إرادته بما يضمن له ملامح سعادته، ويطلقه من أغلال المحدود، ويهب له الخلاص من ملاحقة المؤسّسة: "أشعر أنّني لست هنا ولن يُعرف مكاني، وأنّي خارج العالم الآن وعليهم أن يستريحوا. أخبار المؤسّسة وقذارتها"[1]. كما أنّ هذا الفضاء الذّاتي موطن آمن يستر على الرّاوي عيوبه ونواقصه، ويصونه من بطش الخارج، ومحنة الدّاخل[2]. وآية ذلك قوله: "أقف بين طريقين لأواجه الكثير من الزّيارات التي تتآلف للفتك بي، أنسى هدير الكيمياء وأدخل في سهو مفاجىء، أنسى الكائن الذي يتواطأ ويسخر. قد أعثر على صحوة جميلة، وتغادرني كلّ هذه التّرّهات"[3]. وليس هذا فحسب بل إنّه في كنفه يشعر بنشوة الانتصار: "لكنّني وحدي. أعتلي المراجيح ويحضرني شعور الطّفل (...) لا أسحب سماعة الهاتف وأفكّر بأنّي أستطيع الهزء بالحياة والتّنكيل بها! عليهم إعدامي فأنا أكتشف لذّة التّضحية"[4]. وإلى ذلك هو فضاء داخلي فطريّ فيه يتدبّر الرّاوي جوهر النّفس، ويستشفّ الرّاسب الدّفين من دخائلها، ويستكشف أسرار الحياة لينعم بلذّة المعرفة، "فالوحدة ما هي إلا اتّصال بالنّفس"[5]، وبها "يمكننا رؤية الحقيقة من مرايانا"[6]. كما أنّها مرتع للحياة البكر يزاول فيها تجربته ومغامراته بهدي من نواميسها، وبها يتناغم مع تجارب الذّات التّلقائيّة في ممارسة الوجود: "عرفت النّوع الآخر من الحياة في صحبة نفسي"[7].

---

[1] المصدر نفسه، ص177.

[2] أشار باشلار إلى أنّ التّداعي، حيث الفضاء الذّاتي، قد يكون أسلوبًا ناجعًا في تحرير الإنسان من أغلال الدّاخل؛ إذ إنّ "التّداعي هنا لا يكون عشوائيًا، بل مرادًا، ومطلوبًا، إنّه تكوين شعريّ، شعري بالتّحديد. إنّه التّسامي الذي تَخَلّصَ نهائيًّا من الأثقال العضويّة والنّفسيّة التي يرغب الإنسان في التّحرّر منها. وبكلمة أخرى إنّه مطابق للتّسامي المحضّ". ينظر: غاستون باشلار: جماليّات المكان، مرجع سابق، ص203.

[3] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص141.

[4] المصدر نفسه، ص5.

[5] المصدر نفسه، ص65.

[6] المصدر نفسه، ص285.

[7] المصدر نفسه، ص137.

إلا أنّ إيغال الرّاوي في هذا الفضاء الذّاتي كشف عن اختلال نفسي أفضى به إلى التّعامل مع الذّات تعاملاً به الكثير من ملامح الشّذوذ، ونسف الوجود، وجلد النّفس. فهو ما إن يختلِ بالذّات ليستقري نزعاتها الحميمة، وتجلّيات صفوها؛ حتّى ينتكس وينقلب عليها فيتراجع عمّا أثبته وينقضه، ويوغل في نفيه وإقصائه، ويضخّم تهافته. ومن أبرز مظاهر هذا الاعتلال تنامي النّزعة المازوخيّة لديه: "يتمادى شعوري بالخفّة إلى درجة إهانة النّفس بطريقة مازوخيّة مختلقة، يظهر جبل الذّات بقوّة وكثافة ولا يتوقّف، يتفاعل مع المخيّلة، خفّة الكيمياء تغدر بي أكثر (...) العالم مريض وغير قابل للبقاء"[1]. وكذلك تقلّب أحواله وطباعه: "أنا ممثّل مسرحي، قد أكون بارعًا، أبتسم طوال الوقت وأشعر بالضّغوط الدّاخليّة فأحاول الانكفاء. أقطع صوتًا داخليًّا. بعد دقائق أنفجر بالضّحك؛ ربّما هي حيلة فقط لنسيان الاحتراب الدّاخلي"[2]. والنّزوع إلى الاعتزال، والتّوجّس خيفة من مخالطة النّاس: "أحبّ التّوحّد فهو يحميني من الآخرين (...) أعيش وحدي من دون الاختلاط مع النّاس، لا أحبّ التّجمّعات، في السّينما مثلاً والمسارح، وملاعب كرة القدم، والأعراس"[3]. والفصام، وانشطار النّفس نتيجة ما فيها من صراعات: "أنا لست أنا. جموحنا يتزاوج. أنتقل من اليقين إلى الشّك، ومن الشّرق إلى الغرب"[4]. والانفصال عن الواقع، والاستسلام إلى عالم الخيال، والاقتناع بالوهم ومجّانيّة المغالبة: "أنكّل بالمؤسّسة في وهمي"[5]. والتّبرّم بالحياة، والشّعور بالعدميّة، واليأس من مزاولة الوجود والفعل، والانطواء على قدر مهول من القلق والرّهبة والانهزام: "أنا هشّ وضعيف ينتظر النّهاية وليس له دور في الحياة! (...) ليس هناك من مكان محدّد. التّوهّم في سيناريو داخلي، مونولوج لم أَعْتَدْهُ. داخل هذا المبنى الرّجال يسيرون بوجوه غليظة مستميتة وتمضي أحيانًا بانكسار"[6]. وبهذا يتأكّد أنّ ركون الرّاوي إلى الذّات، وإغراقه في الأحاديث الدّاخليّة قد تجاوز المدى، وتخطّى الحدّ السّوي، ليكشف عن فظاعة الواقع ولا معقوليّته، وعسر التّكيّف معه؛ إذ غالبًا ما "يُعتبر المونولوج دليلاً على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي، وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه. والمرء عادة يلجأ إلى مناجاة ذاته، والانطواء في دواخله، حين يفتقد الطّمأنينة والأمان، وينوء بإحباط ما

---

[1] المصدر نفسه، ص149-150.
[2] المصدر نفسه، ص246-247.
[3] المصدر نفسه، ص244-245.
[4] المصدر نفسه، ص263.
[5] المصدر نفسه، ص176.
[6] المصدر نفسه، ص277.

أو وِقْر ما"[1]. وعلى هذا يتبيّن أنّ راوي "سلالم الهواء" يجسّد شخصيّة متأزّمة على أكثر من صعيد، بما يجعله في أحوال غير صحّيّة تعبّر عن ظاهرة مرضيّة تدمّر الكيانَ والمكانَ معًا، ليستحيل مكانًا مُرْتَجًا مسدودًا وموحِشًا لا يبلغ به سبيل الوصول، ولا يُدرك غايته بالتّصدّي للكيمياء والمؤسّسة: "كلّ الطّرق لا تؤدّي إلى روما وطريقي مملوءة بالرّيبة"[2].

إنّ التجاء الرّاوي إلى هذه الفضاءات لم يتمخّض عنه إلا انسحاب مذِلٌّ من الحياة، يختم فعله باللا فاعليّة، ويجسّد تمزّقه بين الذّات والموضوع، ليغدو "المكان ليس سوى «داخل – خارج» مخيف"[3]. إذ يبدو أنّ الرّاوي يلتمس من الفضاءات ما يتشاكل مع ذاته المحبَطة تَحْكُمُها ذرّات كيمياء خفيّة، وتسيّرها أنظمة متسلِّطة وقوى عالميّة متعالية لا قِبَل له بها. فهو حتّى مع ذلك الانسحاب والإحجام، لا تزال المؤسّسة تصون وجودها بترسيخه كفضاء قمعي جهنّمي لا خلاص من تَبِعاته، ولا سبيل إلى الوقوف ضدّه. ويمكن الاستدلال على ذلك ممّا أوضحه الرّاوي في قوله: "المؤسّسات تقودنا إلى الجحيم، هذه المؤسّسة القذرة الّتي تقرّر عيشنا وموتنا لا فرار منها"[4]، وأيضًا ممّا يعكسه سؤاله، بما يُلمح إليه من معاني استبعاد المواجهة واستحالتها: "من يقدر على تغيير جلد المؤسّسة؟ وأن ندّعي ذلك فهو زهو وخفّة"[5]. وما يثبته الرّاوي من أقوال إزاء المؤسّسة يكشف عن تيه هذه الشّخصيّة في عالم غلق وغامض، ويخضع إلى سطوة نظام اقتصادي سلطوي، يشرّع لنفسه كلَّ ما يضطلع به من مصادرة واضطهاد: "المؤسّسات كانت ضدّي، عائلتي وأصدقائي وقطط وكلاب المدينة. لم أتصوّر أنّ مؤسّسات كثيرة توجد في كلّ مكان من الأرض. إنّه الاقتصاد الحديث"[6]. هكذا تستأثر المؤسّسة بالفضاء كلّه، وبذلك يكفُّ المكان عن أن يكون ممثِّلاً لشخصيّة الرّاوي، ومعبّرًا عن وجودها؛ فتضيق به، وتنكمش علاقتها معه، ويتقهقر حضورها إلى الفضاء الذّاتي؛ وفي ذلك تقويض لمفهوم الحرّيّة، ونيل من كرامة الإنسان، وسلب لقدراته وطاقاته، وقهر لإرادته بتصميم المكان ومباشرته وفق مقتضياته وغاياته، والتّصرّف فيه تبعًا لرؤاه ومعتقداته، وتوجيهه لتحقيق كيانه وترسيخ هويّته. ولهذا

[1] نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1987، ص534.
[2] المصدر نفسه، ص176.
[3] غاستون باشلار: جماليّات المكان، مرجع سابق، ص196.
[4] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص81.
[5] المصدر نفسه، ص149-150.
[6] المصدر نفسه، ص181.

يرجو الرّاوي وطنًا آخر يمنحه حريّته ويكفل له كرامته وكبرياءه: "أحتاج وطنًا بحجم الكفّ لا تخترقه لعنات المؤسّسة ولا أسيادها"[1]. ولكنّها حاجة تعلن عن استجابات فاشلة، وتكشف عن شخصيّة منقسمة بين حالات عجز تعيشها، وبين ما تحلم به وتتمنّاه. فلئن كان هذا الشّاهد وما فيه من طموح، في حدّ ذاته، يدلّ على افتقار الرّاوي إلى الفعل؛ فإنَّ جعله حديث نفس لا ينطلق إلى الخارج، لَمِمّا يؤكّد حالة عدم اقتدار الرّاوي على مواجهة نظام المؤسّسة بفكر واعٍ، وفعل مناهض لأنّهما لا يأتيان إلا ببناء ذاتي، وإرادة جماعيّة تعلن المجابهة بصرامة وإصرار، وليس بخضوع وتودّد. ولعلّ هذه الفكرة التّنويريّة هي ما أراد الرّاوي أن يستدرج المتلقّي إليها، فيحتدُّ ويستنكِر، ويبطن العداء والمعارضة، بعد أن فضح له فضاء المؤسّسة، وأدان مظاهر زيفها بكشف قوام عالمها وقيمه وقواه.

ويبدو أنّ لهذه المؤسّسة في كثير من المواضع وجهًا أمنيًّا غير أنّ الرّاوي أسدل عليه قناع المصرف ليصون نفسه، ويحقّق مقصده بانتقاد المؤسّسة الأمنيّة ممثّلة السّلطة بصورة تجنّبه أحكام الرّقابة المقنَّنة، غير أنّ هذا القناع كان شفيفًا لا يستر قسمات الجهاز الأمني. فما جاء به الرّاوي من شواهد لَيبرهنُ، دون مراء، بتماهي المؤسّسة المصرفيّة بالمؤسّسة الأمنيّة. ومن أوكد الأدلّة على ذلك تضخّم مساحة صلاحيّاتها، وشططها في ملاحقة الرّاوي إلى درجة حجز جوازه، وجواز زوجته، ومنعه من السّفر، وهو أمر لم يحتجّ عليه، بل انقبض وتقهقر وسلّم به طوعًا لعجزه عن مجابهة جهاز قمعي يعتدّ بمظاهر بطشه وطغيانه وتسلّطه، ويجعلها حقوقًا له تكفل هيبة القانون، وجدارته بحفظ النّظام: "دخلت على المدير (...) استمرّ التّحقيق حتّى العصر. سألني عن جواز سفري فقدّمته دون تردّد"[2]. "أنا أعرف أنّ جواز سفري يتحوّل إلى اكتراث بدأ ينمو. هذه المرّة طلبوا جواز زوجتي (...) هنا القوانين تتحدر والاتّهامات ملفّقة ووضعت بحنكة وخبرة (...) أبحث عن نفسي. الغرفة كانت صغيرة. ورجل شاب يرتدي قبعة عسكريّة"[3]. كما أنّها تمارس ضدّه ضغوطًا نفسيّة شديدة بالتّجسّس عليه في كلّ صغيرة وكبيرة، لتجعله، أبدًا، على توجّس وقلق: "يتبعونني في كلّ الأزقّة. أراهم بقربي، يتناوبون المهمّة من مكان إلى آخر. بعضهم يجلسون مسافة أقدام عند البقالة. يعدمون سجائر كثيرة من الضّجر. كلّ

[1] المصدر نفسه، ص185.
[2] المصدر نفسه، ص85.
[3] المصدر نفسه، ص274.

هذا كي أخاف. الخوف في حدّ ذاته. الشّعور بالنّهاية أو غموض الأيّام القادمة (...) عالقون في جسدي وعقلي مثل القميص الذي أرتديه"[1]. وهو يفطن لهيئاتهم مهما احتجبوا عنه وحاولوا تضليله، وقد فضح ما هم عليه من صلف وتخلّف وتجبّر: "يأتون عادة في سيّارة هوندا بيضاء تزدحم في داخلها أجسادهم السّمينة. لا يرتدون ملابس المؤسّسة للتّمويه (...) وهم فرحون جميعهم. ومُعْوَجُّو العقال. يفضحون انتماءهم (...) جاءوا من رحم الأمّيّة. ولا يعرفون سوى توصيل أوامرهم إلى العصيّ الثّقيلة"[2]. لذا فهم يتهيّبونه كاتبًا، ويراقبون كتاباته في انتظام، ويحدّدون مسارها بما يمكّن كيانهم المستبدّ من البقاء، ويجنّبهم مجابهة الوعي ورياح التّغيير؛ ليبدو الرّاوي صوتًا مقموعًا، وفكرًا موجَّهًا يراقِب ذاته. ومن الأمثلة على ذلك قوله: "يخافون اللّغة والكلمات والقصائد من دون أن يعرفوا معناها. اللّغة التي تحمل كلّ خطاياهم إلى الآخرين. ما الجدوى من مراقبة هذا الطّيف الذي ينمو في مرارة؟ ومع القلق يراقبون النّوم، يكرهون التّغيير"[3]. وقد دفع ذلك بالرّاوي إلى أن يحترس، ويلتمس لتعرية مظاهر فساد المؤسّسة وانحلال أخلاقها أساليب مموّهة. يقول في ذلك: "في وسعي أن أشعر بالامتياز وكلّ ما عليّ أن أكتب بصفة رمزيّة مراوغة. التّخفّي عن المؤسّسة، وابتكار وسائل جديدة للعيش"[4]. إلا أنّ شدّة التّباين بين الموقعين، بسبب تضاعف أسباب قوّة المؤسّسة وخطورتها واستبدادها، في مقابل وهن أسلحة الرّاوي، وهشاشة مواجهته؛ صيّرته ضحيّة، وأورثته أسقامًا ومحنًا، لتصاحبه الكيمياء من الدّاخل والخارج: "ثمّة تحوّلات كيميائيّة تأسرني"[5]. "قال المدير: [أنت متورّط بالكيمياء التي تخونك رغم أنّها منك]"[6]. "الحقيقة أنّني مأسور بهذه الجماعة وهم كيمياء أخرى تبدأ من الخارج ومن المسام وتغمر دمي"[7].

على هذا النّحو تلتحم دلالات المؤسّسة المصرفيّة بالمؤسّسة الأمنيّة فكلاهما فضاء إيديولوجيّ متضخّم يقوم في صميمه على المنطق الأبويّ، ويرسّخ مفهوم التّبعيّة والاستغلال، ومبدأ الأمر والطّاعة، ويستلّ وجوده من قوته، وتقويض حقّ الآخر، وسحق مقوّمات إنسانيّته.

---

[1] المصدر نفسه، ص39.
[2] المصدر نفسه، ص184.
[3] المصدر نفسه، ص187.
[4] المصدر نفسه، ص125.
[5] المصدر نفسه، 233.
[6] المصدر نفسه، ص136.
[7] المصدر نفسه، ص273.

كما أنّ المؤسّسة بوجهها وقناعها تتلهّف لاكتساح كلّ أنواع الفضاءات وأشكالها الخاصّة والعامّة، والدّاخليّة والخارجيّة، والمغلقة والمفتوحة، والمجرّدة والحسّيّة، والواقعيّة والخياليّة، والاجتماعيّة والثّقافيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة؛ بما يضخّم وجودها، ويغذّي إيديولوجيّتها باستمرار ومن وجوه متعدّدة ومتضافرة، ويرغم على التّبنّي التّامّ لها، ويوهم باستحالة مقاومتها والوقوف قُبالَتَها، وأنْ ليس للإنسان إذا أراد أن يعيش إلا فضاء الامتثال والإذعان.

- رابعًا: أغنية أ.ص. الأولى: السّلطة وقولبة فضاءات المهمّشين

تنطلق الرّواية من فضاء مغلق يجسّده المقهى، وقد رسم له الرّاوي صورة كئيبة متشائمة تعلنها بدءًا تلك الألفاظ والصّور والألوان والرّموز التي اكتنفت فضاء المقهى. يقول في ذلك: "سماء المقهى رماديّة تلتفّ حولها غيوم فقدت ألوانها في الفضاء المقْفر، تشبه تنّينًا وديعًا يغفو مادًّا أطرافه على الجدران ومخبِّئًا رأسه بين كتفيه"[1]. إنّ هذا الفضاء لا يشير إلى مقدّمة حكاية، وإنّما هو فضاء يتّخذه الرّاوي لينصرف به إلى حكاية أوسع يجلّي فيها آراءَ ومواقفَ تكشف واقعًا متهافتًا، وتطغى عليه الاستكانة والثّبات والانهزامية. وهو واقع تدلّ عليه شخصيّات المقهى. ومن هنا يقتنص الفضاء دلالة أبعد من الإحالة على "المفهوم الضّيّق للمكان بالمعنى الجّغرافي أو بمعنى يتّصل بالوصف، فالفضاء الرّوائي هو فضاء متخيّل، يتّصل ببنية الرّواية وطبيعتها الخياليّة الفنّيّة، وليس مجرّد ديكور أو وجود واقعي، يقبع وراء اللّغة الواقعيّة، بعيدًا عن الرّمز الفنّي ودلالات الأمكنة المتجانسة أو المتعارضة"[2].

وقد تبيّن سابقًا، عند تحليل الشّخصيّات، أنّ الرّاوي اعتنى بتعيين ما تحيل إليه من اختلاف في المستوى الفكريّ والاجتماعيّ والسّياسيّ. واتّضح، أيضًا، كيف كان فضاء المقهى قناعًا لوجوه كثيرة من روّاده، فهو يمكّنهم من تزجية أوقات فراغهم باللّعب[3]، والثّرثرة والعطالة

---

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى، مصدر سابق، ص1001.

[2] إبراهيم السّعافين: الرّواية تبحر من جديد- دراسات في الرّواية العربيّة الحديثة، دار العالم العربي للنّشر والتّوزيع، دبي، ط1، 2007، ص117.

[3] على غرار ما نجده مع صبي المقهى، واللاعبين المتنازعين. ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

الفكريّة[1]، وبثِّ همومهم، وأحلامهم، وما يجترّونه في عوالمهم الباطنيّة من أفكار ومشاعر[2]، وقد يكون قناعًا لتصريف حالات ضعفهم وعجزهم عن مواجهة الواقع[3]. وعلى هذا ينهض المقهى ليكون شكلاً من "أشكال التّعويض على مأساة الذّات الفرديّة الممزّقة"[4]. وهو بسبب ذلك قد يكون فضاء مناسبًا للسّلطة لبثّ عيونها والتّحكّم في رقاب العباد[5]، وغاية هذا التّحكّم السّعي إلى تثبيت الواقع الذي يعدّ فضاء المقهى بمثابة النّموذج له، والمرآة الصّادقة التي تعكسه.

ومن هنا فإنّ هذا الفضاء بدلاً من أن يكون متنفَّسًا للنّاس، ومحرِّرًا لأفكارهم وأفعالهم، نجده فضاءً قامعًا لهم، ومقيّدًا أنفاسَهم وتحرّكاتِهم، ويكيّف روّاده حسب الواقع المأزوم، ويجذبهم إليه ليوقعهم في محيط العطالة والضّياع والتّهميش والثّرثرة والانغماس في الوهم الهادر. والمقهى إذ يختزن هذه الدّلالات إنّما يختتم واقع المجتمع بالعجز والسّلبيّة، ممّا يلغي فاعليّته في تغيير المألوف، وينفي دوره في الحثّ على المقاومة[6]. ولئن كان المقهى في رواية (الينابيع) يجلّي فضاء البِطالة، والبلادة، والخمول الجسدي[7]، وفي رواية (سلالم الهواء) يشي بفضاء الإغراق في في عبث الحياة، وكسر رتابة الواقع، وتدهور النّفوس وقلقها بالهروب والتّغافل والتّنفيس[8]؛ فإنّه في رواية (أغنية أ.ص. الأولى)، بتضافر دواله ومداليله، يشكّل نسقًا إيديولوجيًّا مقوِّضًا

---

[1] وهو ما نقف عليه مع الطلبة الجامعيين، ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] على نحو ما نراه مع الرّجل الذي ظلّ لاصقًا وجهه في الحائط ساعات طويلة. والشابّ الذي أخذ يرسم الزّبائن في أوضاع مخلّة. ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] نقف على ذلك مع الشّحاذ الذي أخذ يلعب النّرد مع نفسه. ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص91.

[5] وهو ما نجده في قول شرطي المرور الذي يقتحم المقهى بين الفينة والفينة ليهدّد: "إيّاكم والشغب". ينظر: أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى، مصدر سابق، ص1001.

[6] ألمع بحراوي إلى ما قد يدلّ عليه المقهى من طابع مفارق ومزدوج ومتناقض. ومن ضمن ما أحال إليه، هو أنْ ينهض المقهى بوظيفة تنويريّة لإشاعة المعرفة، وتلقّي الأخبار. وهو، من هذه الجهة، يناقض الوظيفة التي ترشح من فضاء مقهى روايتنا. ينظر: حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي، مرجع سابق، ص93.

[7] نقف على ذلك في الحوار الدّائر بين صاحب المقهى غلوم، ومحمّد العوّاد الذي بدا عاطلاً متسكّعًا يترقب رزقًا مجّانيًّا: "غلوم يتطلّع وهو يفتح مقهاه (...) - من أنت؟ ولماذا تنام على الكرسي؟ لماذا لم تذهب إلى الغوص مع الرّجال؟ - أنا لا أعرف السّباحة! ضحك غلوم، ودقائق الخبز تتطاير من فمه. وقبل أن ينهشه بثرثرته، حدّثه عن مجيئه من بلدته البعيدة. لم يقل له من هو. ولم يلمح إلى جوعه الضّاري، ولكن نظراته اصطدمت بأباريق الشّاي، واستكاناته الزّجاجيّة الشّفافة مثل العرائس، وقِدْر الحمّص المليء المدندن بضجّة البخار، فصاح في نفسه: يا ضيعة المجدا!". ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص18.

[8] أحلتُ إلى ما يدّلل على ذلك من شواهد آنفًا عند تحليل فضاء المقهى.

ومصادرًا للحريّات، وفضاءً في يد السّلطة، ييسّر عليها أمرَ الرّقابة والتّجسّس. ولعلّ هذا هو ما يفسّر انكفاء جميع شخصيّات المقهى عن الفعل، كونها ضحايا القمع والمصادرة والاستلاب.

إنّ هذا الدّور القمعيّ الذي تلعبه السّلطة يتجلّى كثيرًا في الفضاءات التي شكّلت قوام الرّواية ومدلولاتها؛ إذ غالبًا ما يركّز الرّاوي على الأمكنة التي تعكس تجبّر السّلطة وسطوتها في مواجهة الشّعب؛ ومن هنا يحضر، في الرّواية، بشكل لافت المخفر، والسّجن الذي أضحى "بحجم وطن عربي"[1]، وهو تعبير مشوب بمبالغة كبيرة تخلخل مفهوم الحرّية، في الوطن العربي، وتجعل خارجَه المترامي كداخل السّجن المنغلق. كما يكشف هذا التّعبير عن رؤية سكونيّة للواقع العربي تدخل في باب هيمنة السّلطة وطغيان تحكّمها، بما يؤطّر مكانًا وحيدًا ومحدَّدا يرسّخ وجهًا واحدًا للإنسان العربي لا يحيد عنه قيدَ أُنملة، ومن أجل ذلك تُكتَب عليه الواجبات ويُثقَل بالمحظورات؛ فيعجز وينكفىء، شأنه في ذلك شأن النّزيل في السّجن. ولئن خَلَقت السّلطة بهذه الفضاءات القاهرة، من جهة أولى، جوَّ العسف والتّهديد والتّدجين، فإنّها فتحت، من جهة أخرى، الباب أمام الفئة المسحوقة لسلك طرق غير مشروعة في كسب لقمة العيش. وهو ما نقف عليه في فضاءات المهمّشين التي يتّخذونها أمكنة للاسترزاق كالرّصيف، وحوافي الأزقّة، وبيوت الدّعارة. وهي فضاءات مشبوهة ومشوّهة بما تعكسه من حالات العطالة والتّشرّد والتّخلّف والضّياع والانحراف والامتهان، وبما تختزله من محمولات إيديولوجيّة ترمز إلى التّهميش والطّبقيّة والعبوديّة. ولعلّ غاية الرّاوي من وراء استحضار هذه الأمكنة، هي إدانة السّلطة، فليست هذه التّشوّهات إلا وجهًا من وجوه القمع والظّلم الطّاغيين، ولا يجيء ما تمارسه تلك الفئات المهمّشة المقهورة من أعمال تنبو عن الأخلاق السّويّة، وتندّ عن قيم المجتمع وأعرافه، إلا بسبب سلطة مصادِرة تستحوذ على أسباب العيش لتتنعّم، في حين تأمّن فئات مسحوقة من الشّعب على حياتها بالانغماس في الذّل والهوان والانحطاط.

ولمّا كان محطُّ اهتمام الرّاوي في تعيينه الفضاءات، فضحَ قمع السّلطة وسطوتها، جاء ذكره على القرية التي يتناسل من رحمها فئات فقيرة تعاني العوز والحرمان والقهر. ولإظهار ذلك نجده يقابل بين هذا الفضاء وشخصيّة المختار التي أخذت تنكّل بالأهالي وتحقّرهم بأقذع الألفاظ. ومن بعض ما يدعم ذلك الشّواهد الآتية: "أذكر أنّ المختار كان يرفع يده دائمًا حين يريد

---

[1] أمين صالح: أغنية أ. ص. الأولى، مصدر سابق، ص1037.

قمع أصوات المتحدّثين. وفي راحة يده يلمحون نسورًا غاضبة تربض فوق صدورهم وتفقأ أعينهم بتمهّل وإتقان، بينما يمتدّ الرّيف كعذراء تنأى بغموض ونعومة (...) قبل مجيئي كنتم تبولون في سراويلكم يا أبناء البقر (...) ماذا تظنّونني يا أبناء طاحنات الحبوب. وأنت يا قروي.. لماذا تحدّق فيّ وكأنّك لا تراني؟ لا بأس، طالما أنّك لا تملك القدرة على سحقي بنظراتك العرجاء"[1]. يتولّى الرّاوي في هذا المقطع رصد ما يتذكّره من أفعال المختار وأقواله التي تثبت عظم اضطهاده وتحقيره القرية. في حين أنّ القرويّين مأخوذون بما يسمعونه من تهديد ووعيد، وليس لهم من فعل إلا نظرات عرجاء على مقاس عالمهم الدّاخلي المهتزّ، ما جعلها مسوِّغًا لتهكّم المختار واستصغاره، وما يجعلهم سلبيّين يدركون عيوب الواقع، ولكن تغيب عنهم رؤية التّغيير؛ لفتور قواهم الفكريّة، وإحساسهم بعسر المقاومة ولا جدوى الفعل، وعدولهم إلى قبول التّهميش والتّضحية، والتّصبّر على مرارة الحياة. وفي ذلك ما يُبرز وجهة النّظر السّلبيّة التي يصدر عنها مجتمع القرية، فحسبه أن يلوذ بالحلول الوجدانيّة، ويتعلّق بالأحلام والأوهام ليخفّف بها وطأة الواقع المعيش. ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في سرد الرّاوي: "هذه هي القرية: يلتقط الرّجل لحظات ضعفه ويعيدها في حزامه ثمّ يتسلّق شجرة وهميّة يرسم فوقها وجه حبيبته ماحيًا كلَّ الأيّام البغيضة"[2]. يأتي هذا الشّاهد ليكون بمثابة تعريف مجازي لفضاء القرية الذي تنفتح عليه السّلطة لتغلقه بالتّرهيب والقمع، ما يفضي إلى صراع باهت بين سلطة سياسيّة مبتزّة يضطلع بمهامها مختار جائر، وفضاء مستعبَد يحاول التّغيير بالتّعويل على اللا شعور الفردي واللا شعور الجماعي، ولكنّه تغيير يهيمن عليه السّديم، فليس من سبيل إلى معانقته إلا اللّجوء إلى الوهم.

ومن الفضاءات التي وقف عليها الرّاوي لتجلية منطق السّلطة في تشكيل المكان، فضاءُ المتاهة بما هو تصميم ينهض على التّداخل والانغلاق، وبما هو رمز يلتحف بالغموض والتّعقيد والتّضليل، ويعكس حالات التّشتّت والضّياع والحيرة والقلق. وممّا جاء في تصوير الرّاوي عمارةَ هذا الفضاء، وضوابطَه، قوله: "دخلتُ المتاهة.. في هذه المنطقة توجد: مستشفيات للأمراض العصبيّة، مستشفيات للأمراض العقليّة، مستشفيات للأمراض النّفسيّة، مخافر للأحداث، مصحّات لمدمني المخدّرات واللّواط والدّعارة، ملاجىء للأيتام. عبرتُ المتاهة.. قف.

[1] المصدر نفسه، ص1019-1020.
[2] المصدر نفسه، ص1021.

اعبر. الزم اليمين. احذر هاوية. احذر الطّريق زلقة. قف. لا تعبر. قف. اعبر. قف. ممنوع. «هذا مستشفى الأمراض العصبيّة يا ابن المجنونة» (...) ألم يعلّمك أهلك كيف تتّبع النّظام وتحترم القوانين؟..."[1]. إنّ أغلب فضاءات هذا المقطع متماثلة في مبناها، وإن اختلفت جَمَعَها ما تفضي إليه من دلالات مشوّشة ومرتبكة ومشبّعة بأجواء المرض والاختلال النّفسي والعقلي، والانحراف الخلقي، والقصور والافتقار إلى الحياة الطّبيعيّة والمكتملة. والطّريق المؤدّي إلى هذه الفضاءات سلسلة طويلة من الممنوعات المعقّدة والتّوجيهات الملتبسة تتّخذهما السّلطة أطرًا وقوانين ترسم بها سياستها، وتفرض بواسطتها هيبتها وسيادتها. والواقع أنّها تنال من كرامة الإنسان واعتزازه بنفسه، وتنفي حرّيّته، وتقضي عليه بأن يتحرّك في فضاء ركود واضطرار، بما يقمع إرادته، ويقيّد وعيه وفعله، ويعطّل قدراته على التّفاعل مع الفضاء بحسب تطلّعاته، ويفرض عليه الاستجابة إلى معطيات أوّليّة ووضعيّات مقنّنة تحول دون رغبته في التّغيير، وتنتِج له صورة مشوّهة ومنقوصة ومتحجّرة.

وبهذا يتبيّن أنّ أغلب الفضاءات في هذه الرّواية تأتي في نطاق مقروئيّة إيديولوجيّة تنزع من ورائها السّلطة إلى إثبات كفاءتها في تشييد فضاءات تنضح بدلالات تتقابل وتتضادّ معها، وتتراوح هذه الدّلالات بين ترسيخ فكرة التّهميش والعجز للطّبقة المكدودة، وتشريع عقّدة التّفوّق والسّيادة وتضخّم الذّات لها. والسّلطة بذلك إنّما تخترق الأمكنة، لتغرس فيها حقيقتها الجوهريّة، والتي بها تصادر وتنفي أيّ حقيقة أخرى مفارِقة قد ينتوي الآخر بثّها في المكان. ومن هذه النّاحية تتضاءل القيمة التّواصليّة والتّفاعليّة بين الإنسان والمكان، وتضمر علاقته به؛ لتندرج في قوالب معدَّة منزوعة الخصوصيّة، ومُجرّدة الهويّة، بما يمكّن السّلطة من الاستيلاء عليها بسهولة، وإلزامها بأحكام فوقيّة، ودلالات حدّيّة يأخذ بعضها برقاب بعض.

[1] المصدر نفسه، ص1067- 1068.

الفصل الثالث

الزّمان

– أولاً: الينابيع: زمن عقيم يدور على نفسه

تتجلّى حقيقة الزّمن في رواية الينابيع من خلال التّجربة الحياتيّة لشخصيّة العوّاد، مطلعَ القرن العشرين، في تحوّله من القرية إلى مدينة المحرّق. إذ إنّ انتقاله بين الفضاءين يكشف عن مسافة زمنيّة متقاربة، ولكنّها متباعدة من حيث درجة التّطوّر، ومن أمارات هذا التّباعد ما نقع عليه من اختلاف كبير يميّز مدينة المحرّق من القرية من جانب المعالم والرّسوم، والمظاهر الاجتماعيّة، وصنوف الإنتاج، وشتّى مظاهر الحياة. ولعلّ ربط زمن الرّواية بشخصيّة العوّاد، التي انفتحت عليها الرّواية واتّسعت معها واختُتِمت بها، هو ممّا ييسّر فهم عالم الحكاية، ودلالات الزّمن ووظائفه. فالعوّاد بين القرية والمدينة يصوّر زمناً مترنّحًا ينوس بين ماضٍ غائم تأخذ بتلابيبه أعراف قريته المحافظة وتقاليدها، وحاضر منفتح يرتحل إليه ليقيم في مدينة المحرّق، ويعلن عن ولادة زمن جديد تنفكّ فيه أغلال التّقاليد وكثير من التّصوّرات الثّابتة. إلا أنّ السّلطة الدّينيّة تنفرط من أيّ قيود زمنيّة؛ لتبقى دستورًا يحكم الفرد والمجتمع حتّى في مجتمع مدينة المحرّق المتحرّر مقارنة بمجتمع القرية. وبهذا يضارع الزمنُ الماضي للشّخصيّة زمنَها الحاضر، بعد أن عرفنا أنّ حلمها في ارتياد عالم الغناء قد تبدّد في مدينة المحرّق أيضًا.

إنّ النّظر في حقيقة انتظام الأحداث التي اتّصلت بشخصيّة العوّاد يكشف عن انضوائها ضمن زمن دائريّ منغلق؛ فعلى الرّغم من كثرة التّجارب التي خاض غمارها العوّاد، فإنّها لم تغيّر من واقعه شيئًا؛ إذ كلّما خطا خطوة ارتدّ على أعقابه حسيرًا، ليلوك حياة مكرَّرة مختومة بالضّياع والخصاصة والنّبذ كالتي قاساها في الزّمن الأوّل في قريته. وبذا تنتهي حياته وحلمه لم يزل معلَّقًا، إذ نجده في خاتمة الرّواية، كشأن مبتدئها، يحلم بأغنية تحرّره من قبضة المجتمع، ورهانات الواقع المُصادِر، لتكون هذه النّهاية بمثابة عود على بدء. وبذا يخسر ما تاق إليه في أحلامه وأوهامه التي كثيرًا ما يسترجعها وهو منكفىء إلى ذاته مراوحًا بين زمن الذّكريات المنقضي، وزمن التّذكّر الرّاهن؛ ليحقّق في أحلامه وهواجسه ما عجز عن تحقيقه في الواقع، وهو إذ يقوم بذلك إنّما يكسّر خطيّة الزّمن على اعتبار أنّ كثيرًا من أحاديثه جرت مجرى التّداعيات، والحلم، والاستذكار، والاستشراف.

على أنّ حياة العوّاد وما فيها من تحوّلات محكومة بالفشل تنداح، أيضًا، على كثير من أفراد الشّعب. وقد ارتبط زمن تحوّلاتهم في مآلاته بزمن قدوم الميجر بيلي الذي نَحَّا الشّيخ ناصر عن الحكم، وولّاه الابن الشّيخ محمّد الذي لم يبرح حياة اللّهو والمجون والقنص والشّعر حتّى وهو يحكم البلاد[1]؛ ليخلو للميجر بيلي الجوُّ فيتصرّف في شؤون الحكم ومقادير البلاد كيفما شاء. وذلك على نحو ما رأيناه سابقًا عندما أجبر العمّال على التّحوّل عن مهنة الغوص، التي طالما عضّوا عليها بالنّواجذ على عبوديّتها[2]، إلى العمل في الجبل لاستخراج النّفط، ومعه لا يتغيّر من ماضيهم المفجع شيء، إذ لا يزالون يتجرّعون ضنى العيش، وتُهَدَّد إنسانيّتهم بالعسف والنّسف، وتُهدر كرامتهم بالاستعباد من أجل دراهم زهيدة. وقد نزع الرّاوي، في سبيل توضيح ذلك، إلى عقد مقارنات، بين ماضي العمّال وبين حاضرهم، ترشح بوجوه الاستعباد والاستبداد، وتسوِّي الزّمن المنقضي والآني وجهًا واحدًا[3]. ولم تهتزّ صورة هذا الواقع قليلاً إلا مع مظاهرة احتجاجيّة قام بها العمّال ضدّ المحتلّ بعد زمن عصيب ذاقوا فيه القهر والهوان. إلا أنّها صُدّت بالقمع والتّنكيل[4]؛ ليرتدّ كثير منهم مرّة أخرى إلى مواقعه الأولى، ويتوجّس خيفة من المواجهة[5]. غير أنّ امتداد الزّمن، حيث الجزء الثّاني من الرّواية، يبشِّر بطلائع شبابيّة تكوّن حركة نضاليّة، وتعدل إلى فعل التّغيير بعد مظاهرات ارتسمت معها ملامح ميلاد وطن[6]، إلا أنّ تقادم الزّمن يفرّق هذا الجيل المأمول، فيبحث كلٌّ عن مصالحه، وتنوس خطّته نحو التّغيير بين الإقدام والإحجام[7]. وقد وقف على تجلية ذلك عليّ المندغم صوته بصوت الرّاوي: "هذا هو الزّمن العظيم الذي انتظره علي. لم يعد الأفق مسدودًا بالصّخور (...) ولكنّ الصّخب يتوقّف مرارًا، ويمضي النّاس إلى مسالخهم وغيرانهم، ينبّشون عن دريهمات (...) تتحوّل المدينة إلى صرخة واحدة تهزّ السّماء، ولكن لا أحد يستجيب على الأرض، ويتبعثّر المارد إلى دود صغير زاحف يركض نحو شقوقه وشقائه (...) وهو الآن أب لطفل جائع.. والحليب قريب، وعليه أن ينزل البحر ليصطاد السّمك، أو يبيع لحمه في السّوق، فكلّ هذه المسيرات لا تصنع خبزًا واحدًا"[8].

---

[1] ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص، ص128، 165.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص195.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص، ص54-55، و126-127.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص134-137.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص، ص151، و202، 204-205.

[6] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص178-180.

[7] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص161-162.

[8] المصدر نفسه، ج2، 200-201.

وهو إن أراد ركوب الأهوال ونيل الرّغائب واجهه إمّا جيل السّلف بالتّحذير والتّرهيب: "أخشى عليك.. يا ولدي! (...) أنت لا تعرف.. هؤلاء.. هذا البلد محّارة صغيرة يغرقها أيّ مدّ عنيف!"[1]. وإمّا محتلّ غاشم بالتّعذيب والتّنكيل: "وببغتة مرعبة تحرّك الموج في دردور صغير، انعطف خائفًا من الحراب والخيول والصّولجان، ترنّح في الأزقّة والشّوارع الضّيّقة، مصطدمًا بالبلاعات والبراميل وحبال الغسيل، داخلاً الأمعاء الغليظة للمدينة"[2].

ولعلّ تجارب الشّعب الخائبة، مطلعَ القرن العشرين، في تغيير الواقع تدعم تجربة العوّاد وتكرّرها؛ لتضحي تجربة تلك الشّخصيّة المهزومة وجهًا من وجوه فشل فعل المجتمع وإرادته الجماعيّة في تغيير الواقع، ورمزًا إلى استكانة أفراده إليه، وإحساسهم بالعجز عن تغييره. ومن هنا يحقّ القول إنّ الزّمن في علاقته مع بقيّة شخصيّات الرّواية لم يؤدِّ وظيفة سرديّة خالصة، وإنّما قوامه أيضًا تفسير زمن حكاية العوّاد، وتأكيد مآلاتها المتماهية مع مآلات بقيّة الشّخصيّات. ولهذا التّطابق وظائف إيديولوجيّة تنبثق من رؤية انتقاديّة تدين عيوب الواقع، وتنصرف عن رسم ملامح إصلاحه، وذلك من جنس ما تبيّن في الحديث، سابقًا، عن الشّخصيّة والمكان.

- ثانيًا: الفارس الغريب يواجه الزّمن الشّائخ في البلاد العاربة

لعلّ من أبرز ما يسم زمن رواية "تحوّلات الفارس الغريب" قيامه على بعدين رئيسيّين، شأنه في ذلك شأن فضائه. ويحيل الأوّل على زمن واقعي، يدعم وجوده المتعيّن والتّاريخي مجموعة من الوقائع والأحداث مرتبطة بشخصيّات الرّواية التي تمتلك وجودًا حقيقيًّا، وتتّصل بفضاء مرجعي. أمّا الثّاني فيجسّد زمنًا أسطوريًّا ينزع إلى المطلق، لذا جاءت مشاهده وبعض شخوصه على سمت عجائبي وفي عالم فنتازي؛ لتقوية الإحساس بلا تاريخيّته.

وتشير إلى الزّمن الأوّل وقائع عديدة، ارتهن أغلبها إلى تاريخ محدّد أشارت إليه الكاتبة منذ تصدير الرّواية؛ إذ جعلت حكاية الفارس الغريب تنبثق من العصر العباسي الثّاني، ما يعلن عن

[1] المصدر نفسه، ج2، 202.
[2] المصدر نفسه، ج2، 203.

تتزّل أحداث الرّواية في زمن سابق يجعل ضرب السّرد في النّصّ سردًا تابعًا "يروي أحداثًا ماضية بعد وقوعها"[1]. إلا أنّ ما يرويه الرّاوي من أحداث ماضية ليس منفصلاً عن الزّمن الحاضر؛ إذ إنّه كان يصل هذا السّرد المنقضي بزمن الرّواية أي زمن الحال. فيلتبس السّرد التّابع بالسّرد الآني المتزامن الذي "هو سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية"[2]. ومن المثال على ذلك ما جاء في تقديم الرّواية: "في فضاء العصر العباسي الثّاني (232–447ه، 847–1055م). يطلُّ الوقت برأسه الشّائخ ويسحب نفسًا عميقًا زاخرًا. يخلِّد الخراب في العتمة القادمة. من هناك يجيء الفارس على فرس من سحاب، رهوانًا يفتك بكلّ شيء"[3]. ففي هذا المقطع يجيء النّمطان السّابقان من السّرد ليؤكِّدا تداخل الأزمنة. فالأوّل، وهو السّرد التّابع، يقتضيه زمنُ العصر العباسي التي أوهمت الكاتبة باندراج الحكاية فيه. وأمّا السّرد المتزامن فتستدعيه الأفعال المضارعة الدّالّة على زمن الحال، علاوة على اسم الإشارة "هناك" الدّالّ على الحضور. والمُستخلص من هذا أنّ ثمّة أسبابًا وأنسابًا بين ما يحكيه الرّاوي من أحداث ماضية، وبين أحداث أخرى حاضرة في الزّمن الرّاهن. فلئن أجرت الكاتبة أحداث الحكاية في العصر العباسي الثّاني، فإنّ مآل ما وقع فيه لا يزال يتمدّد وينداح على بقية العصور، و"يخلّد الخراب في العتمة القادمة". وهي رؤية سكونيّة للتّاريخ تلغي حركة التّغيير، وتُظهر التّاريخ العربي أسير نمطيّة جامدة وتكراريّة رتيبة ليس فيها فضاء للتّطوّر والتّحوّل. وليس أدلُّ على ذلك من قول الكاتبة نفسها في ختام هذا التّصدير: "ليس للحكايا وقت ولا للزّمان الرّماديّ وجه. تداخلت حتّى تشابهت"[4]. وما يدعّم هذه الرّؤية ويقوّيها الحوار الدّائر بين الطّاهر ورجل غريب في عالم خياليّ، وقد بدا فيه الطّاهر غائبًا عن إدراك حقيقة الزّمن في نسبيّته ونمطيّة وجوهه في البلاد العاربة: "– هل كنتَ في سبات أسطوري؟ نحن الآن في العام الهجري ألف وأربعمائة و...! – ألف وأربعمائة! – وكيف لا تعرف الزّمن الذي أنت فيه؟ – اعتقدت أنّي لم أفارق زمني في القرن الرّابع الهجري وأحيانًا كنت أعتقد (...) – تغيّر الخارج وبقي الدّاخل كما هو"[5].

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقًا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص102.

[3] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، ص7.

[4] المصدر نفسه، ص7.

[5] المصدر نفسه، ص264.

أمّا الزّمن الأسطوري فيطغى على الكِتاب الثّاني من الرّواية، وجزء من كتابها الثّالث. وفيه يرتحل الطّاهر إلى عالم عجائبي سديمي طليق من الحدود والمسافات الزّمنيّة المسنونة. على غرار ما نجده في قوله بضمير المخاطب: "ما حولك معتم إلى حدّ الرّعب. لكأنّ ما حدث كان مجرّد مشهد مليودرامي لأسطورة قديمة. كيف ينقلب النّهار إلى ليل؟ (...) أنت وفراغ موحش لا يملؤه سوى فضاء متخم باللّهب والرّياح والطّلاسم (...) سائرًا في مدارات تتنافر، تآلف واغتراب. جنيّة السّماء تداعبك بردائها النّاري. ترتفع وتكيل إليك سياطها اللاهبة"[1]. وفي هذا العالم ينقّب الفارس الغريب عن تجليّات تكشف له علاقة الشّعب بالسّلطة، وتفسّر أسباب هيمنتها واعتسافها. ولئن كانت السّلطة، وتُجسّدها في العالم العجائبي المرأة الجثّة، هي من جرّت الطّاهر وأقحمته في هذا العالم، كي تقلب له ظهر المجنّ؛ بسبب ما أبداه من معارضة لها؛ فإنّها قد أسهمت في ظفره برحلة بحث مجّانيّة، يكتسب من ورائها نظرة كلّيّة يدرك بها عالم السّلطة من قريب، ويعي الأساليب النّاجعة في مواجهته، والتي يمكن بها عبور الواقع الكائن. ويدعم ذلك الشّاهد الآتي: "«تقدّم يا فتى! سترى شيئًا لم تألفه». وهل بقي شيء لم تألفه! تتأمّل الظّلال بعينين ذاويتين وكأنّك ترى ولا ترى. مرتحل تلامس قطوف نبت شيطانيّ في رأسك، اتّخذ اسم البحث مرّة والشّك مرّة أخرى أو ما غير ذلك من الأسماء. تنتظر من يفثأ لك الدّوار الذي ألمَّ بك ليأخذك إلى فيء يشبه اليقين"[2]. كما تتأكّد رغبة السّلطة في استجلاب الطّاهر إلى قلعتها الحصينة من خلال ما ساقه الرّاوي من مقارنات تُظهر أنّ موقف السّلطة من الشّعب يختلف عن موقفها من الطّاهر بسبب ما هو عليه من الوعي والنّضال. ومن هذه المواضع ما جاء في المقطع الآتي: "يجلسون كعادتهم على مكادس القمح في الحقل القريب (...) ناعسين دومًا بالأحلام والمتاعب والهواجس. لن تترك لهم قطّ فرصة أن يفطنوا لسرّ قوتها. إذا فعلوا ذلك سحبوا من تحت قدميها البساط السّحري (...) شيء واحد فقط يقلقها. الطّاهر بن ميمون. بإمكانه أن يحلحل الموازين لبعض الوقت، ورغم أنّها تكرهه بضراوة إلا أنّه يدهشها دائمًا (...) رجل عنيد يناوش طلاسمها بفراسته الغريبة"[3]. وهو من هذا المنطلق يتشاكل الطّاهر، في خوضه هذه القلعة العجائبيّة، ومحاولة معرفة حقيقة السّلطة، وعلاقتها بالشّعب، مع الإنسان القديم الذي استدعى الأسطورة، وغذّى أجواءها في سبيل استكشاف الكون، ومعرفة خالقه، واستجلاء العلاقة التي

[1] المصدر نفسه، ص209-210.
[2] المصدر نفسه، ص211.
[3] المصدر نفسه، ص،ص303، 304، 305.

تربطه بالآلهة. "فالأسطورة خطّة عمل قديمة خرج بها الإنسان من محدوديّة معلوماته وخبراته، فراح يتخيّل حلولاً وتفسيرات وتبريرات لعالمه ولعلاقته بالكون، لكنّ السّذاجة الفطريّة جعلت من أساطير الإنسان الأوّل أعمالاً فنّيّة نلمح فيها جذور الرّغبة في المعرفة والتّجاوز الحقيقي للواقع"[1]. وثمّة مشاهد كافية، في الرّواية، تلحّ على الطّاهر بتحصيل هذه الرّغبة، لا سيّما في حواراته مع الشّيخ، وممثّلة السّلطة المرأة الجثّة[2].

وإذا نظرنا في التّقابل بين الزّمن الواقعي والزّمن الأسطوري تبيّن لنا كيف أنّ الخوض في كنه السّلطة وجوهرها يكشف عن مبدأ استبدادي بامتياز يحيل التّقابل بين الزّمنين تماثلاً، فطغيانها في الزّمن الواقعي المحدَّد مستلّ من زمن مطلق وسحيق، ما يجعل لها سلطانًا غالبًا على سائر الشّعب، ويرسّخ فكرة الشّرّ المطلق فيها. وهو ما نقف عليه في مواضع شتّى من الرّواية، ومنها قول المرأة الجثّة: "انظر حولك وستدرك أنّك إن لم تقبل بما هو كائن فلن يحيق بك إلا الدّمار"[3]. وقولها: "هكذا كنتُ أشتهيك دائمًا. عاجزًا، ممزّقًا إلى أبعد الحدود!"[4]. يأتي هذان الشّاهدان في نطاق إرساء واقع لا يتحوّل ولا يتلوّن ولا غاية له محدودة إلا أن يكون خاضعًا لسلطة قامعة ومصادرةٍ، قوتُها واستتبابُ وجودها في مغالبة المناضل وكسر شوكته. الأمر الذي يشي باستحالة مجاوزتها بحركة نضاليّة كالتي استلم الطّاهر مقالِدَها. فكلّ ما تضطلع به من مجابهات ليؤكّد تلك النّزعة التّعسّفيّة الغارقةَ في القدم ضدّ أيّ معارض، والمستغرقةَ الأزمنةَ على اختلاف ضروبها. وهو ما ينبيء به منع آدم[5] من ولوج ملكوتها الحصين بمناجزته والإلحاح على إقصائه. ولعلّ قصة آدم هنا تأتي كمعادل موضوعي لأبي البشريّة؛ إذ إنّ حرمان آدم الرّواية من دخول القلعة إثر تمرّده على طلب السّلطة[6]، يستحضر خروج آدم الحقيقة من الجنّة إثر عصيانه أمر ربّه. وهو ما يُفسِّر ما عليه السّلطة من استعلاء وتجبّر في معاملتها الشّعب، بما يحطّم العلاقة البشريّة بينهما، ويحيلها إلى عبوديّة تكفل للسّلطة أن تتحكّم في مقادير

---

[1] مدحت الجيار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلّة فصول، م4، ع4، يوليو- سبتمبر، 1984، ص181-182.

[2] يصعب حصر صفحات هذه المشاهد لغزارتها، وامتدادها على الكِتاب الثّاني الموسوم بـ "البحث"، وجزء من الكتاب الثّالث المعنون بـ "التّحوّلات". ينظر: فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب، مصدر سابق، الكتاب الثّاني، والفصل الأوّل من الكتاب الثّالث.

[3] المصدر نفسه، ص262.

[4] المصدر نفسه، ص302.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص202.

[6] أشارت الشّخصيّة المدعوّة آدم إلى سبب حرمان السّلطة إيّاها من دخول القلعة. ينظر: المصدر نفسه، ص208.

النّاس، وتُجري الأمور على ما ترتضيه. وآية ذلك الحوار الآتي بين الطّاهر وآدم: "«خلف هذه القلعة جنّة حقيقيّة! وإن سألتني كم مرّ من وقت وأنا أنتظر سأقول لك لا أعرف». «– تنتظر ماذا؟». «– الدّخول إلى بوابة الوجود»؟ «– أو العدم! والحلم؟». «– نشوة يتسلّى بها أمثالك». (...) «– الغموض يكتنف كلّ شيء». «– لكأنّ اليأس دخل صدرك من أوسع أبوابه؟». «– تنابلة يقدّرون أمور الخلق، ونحن مجرّد قطيع رضي بما هو فيه»"[1]. ومن أجلى نتائج هذه العلاقة بين السّلطة والشّعب استجابة آدم إلى حقيقة السّلطة الاستبداديّة بلا تساؤل ولا استطلاع ولا رفض ولا نضال؛ إذ ظلّ مُقْعِيًا فوق صخرة ناتئة على باب السّلطة[2]، في إشارة دالّة إلى حرمانه من فهم عقليّتها، وبالتّالي من امتلاك فعل المواجهة. كما يمكن أن يُعزى وجود الصّخرة إلى صعوبة زحزحة الواقع الذي تأخذ السّلطة بتلابيبه.

ولئن ألمحت الكاتبة منذ بداية الرّواية إلى أن "ليس للحكايا وقت ولا للزّمان الرّمادي وجه"، وأنّ الأزمنة "تداخلت حتّى تشابهت"، لتدلّل على أنّ الأزمنة التّاريخيّة الممتدّة من العصر العبّاسي وما قبله، حتّى الآن نسخةٌ مكرّرة في أحوالها؛ فإنّ انسلال هذه الأزمنة الواقعيّة من أزمنة سحيقة أسطوريّة ومطلقة تتربّع على عرشها السّلطة تكشف عن يأس في إصلاحها ومجابهتها؛ لوجودها اللامتناهي، وزمنها المُخْتَرِق حدودَ الزّمان والمكان. ولئن استعصت، على الطّاهر، مواجهةُ السّلطة، وأرجأ طموحَ التّغييرِ لديه الثّابتُ القديمُ الذي تستكين إليه الطّبقة المهمّشة؛ فإنّ حسبُه رومَ المغامرة، وشرف المحاولة باقتحام قلعة السّلطة الأسطوريّة، واستكشاف كنهها منذ زمن متوغّل في القدم، بعد أنّ أقضّ مضجعها في الزّمن الواقعي بامتلاك ناصية النّضال، وبثّ الوعي في نفوس الشّعب، وتحريك الرّاكد من العقول والفِعال، والتي ظهرت كأجلى ما يكون بعقد تنظيمات سرّيّة لمجابهة السّلطة، وتأسيس نقابات عمّاليّة، والتّحريض على تنفيذ إضرابات تهدّ اقتصاد السّلطة. وعلاوة على كلّ ذلك يستشرف الطّاهر في ختام الرّواية زمنًا قادمًا يصنع التّغيير، وينهض على مسافاته واقعًا مأمولاً: "كلَّ مساء تنبلج النّار تحت أقدام الجبال الشّامخة. نحوها تترى قامات وقامات لا تعبأ بالصّقيع النّائم خلفها"[3]. ومن هنا يكتسب الزّمن وظيفة إيديولوجيّة تصرّح برؤية اشتراكيّة تدين بها الكاتبة من أجل غد أفضل.

---

[1] المصدر نفسه، ص، ص203، 206.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص201.
[3] المصدر نفسه، ص329.

- ثالثًا: سلالم الهواء: شروخ الزّمن الدّاخلي في ضوء تصدُّعات الواقع

تغلب على رواية "سلالم الهواء" المفارقات الزّمنيّة المتمثّلة في الاسترجاعات والاستباقات، كما تطغى عليها أساليب سرديّة متنوّعه كالتّذكر، والحلم، والمناجاة، والتّداعي، والتّعليق، والتّفسير، والتّأويل؛ ما يجعل إيقاع الزّمن في النّصّ متذبذبًا، وموسومًا بالتّداخلات والتّقطّعات والانكسارات. وأساليب السّرد هذه على تعدّدها تأتي لتؤدّي مضمونًا حكائيًّا واحدًا مداره صياغة تحوّلات حياة الشّخصيّة الرَّاوية في علاقتها الجوّانيّة بمرضها النّفسي، وعلاقتها البرّانيّة بمؤسّسة تنكّل بها: "هناك من يتتبّعني في الخارج ويظهر لي في الدّاخل. يبدو أنّه بلا ملامح. أدوات حيّة للمؤسّسة تمنحني يأسًا (...) قد أكون ضحيّة. تترصّد بي الكيمياء وتأتي بالآلام"[1]. ولعلّ هذا التّعقّب المزدوج هو ما أملى على الرّاوي التماس تلك الأساليب التي غالبًا ما يجنح فيها نحو الدّاخل، بما يضمن له الانفلات من أيّ مساءلة فوقيّة، ويتيح له تقليب النّظر والتأمّل واستبطان الذّات، واستجلاء حقيقتها، ومكامن طاقاتها ومحرّكاتها، والدّفين من أسرارها. وهي معانٍ وأبعاد يحتاج إليها الإنسان ليتمكّن من تمثّل الذّات أفضل تمثّل، ويضاعف من إحساسه بالكيان والوجود؛ "إذ ربّما كان عالم اللاوعي أكثر موضوعيّةً في التّعبير عن عالم الشّخصيّة من الواقع الموضوعي نفسه"[2]. وممّا يَسَّر على الرّاوي ذلك استواء متن الرّواية جميعه بأقواله فحسب، وإن داخلته أقوال أخرى فهي منوطة به، ومؤدّاة بصوته. ما يجعل للزّمن النّفسيّ حضورًا بارزًا في الرّواية.

إنّ حضور هذا الزّمن النّفسي يجعل المسرود منبثقًا من رؤية الرّاوي، وكيفيّات تعامله، متأثِّرًا بإدراكاته وانفعالاته؛ وقد نزع به ذلك إلى ابتداع لغة مشوبة بتلوينات ذاتيّة، وتستولي عليها لغة تصويريّة تنبع من نفس متأمِّلة مُرهفة، لا سيّما تلك المقاطع التي يغلب عليها طابع التّحليل والتّأويل، كحديثة عن تجربة الكتابة: "الحياة أجمل من الكتابة، قد يكون ذلك صائبًا إذا كنّا لم نجرّب الكتابة، لكن ماذا لو جرّبنا لذّة الحروف واللّغة؛ نرتّل نغمة تدور حول كلّ الأفلاك والنّجوم والبحار. الرّحابة وزرقة البحر وخضرة الأشجار وقساوة الصّحراء وندى الحرائق

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص166.

[2] إبراهيم السّعافين: الأقنعة والمرايا- دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، رام الله، ط1، 1996، ص152.

وبهاء الشّمس؟ في الكتابة حيويّة وحياة. الكتابة وهم يعيش فينا ونقبل أن نصغي إليه. الكتّاب نسّاك جائعون في رحابة الفكرة. في لحظة تأمّل لهدير النّفس لا يتوقّف. الكتابة هي التّأمّل، والتّأمّل يأخذنا إلى خارج الحياة المبتذلة. ضائع أنا بين نهرين، أتحاشى الانحدار مع الماء، راكضًا بقميص من الشّلالات الصّاخبة"[1]. وتأتي هذه الرّؤية التّعبيريّة لتستجلي عمليّة الكتابة كتجربة يحاول بها الرّاوي استصفاء الخارج من خلال الباطن[2]، وقد هيمنت هذه الرّؤية على مقاطع شتّى من الرّواية تتحدّث عن تجربة الكتابة خاصّة، لتكون تلك المقاطع نفحاتٍ من قلم الكاتب ينزاح معها النّصّ عن التّقرير إلى التّصوير والتّفنّن في صوغ العبارة وتقطيعها؛ فتنطمس الحدود بين الكاتب ومفوَّضِهِ الرّاوي؛ إذ لا يمكن بأيّة حال أن تكون هذه طريقة راوٍ ينشدّ أكثر ما ينشدّ إليه سرد ما وقع حدوثه. ومن هنا تتناهى إلى أسماعنا، مرة أخرى، أصداء السّيرة الذّاتيّة للكاتب يروي لنا، نحن الذين من جنسه وحدود عالمه، تجربته مع الكتابة وأحاسيسه إزاءها. إنّ هذه التّحليلات كثيرًا ما تحيد عن نقل الأقوال والأحداث التي تقوم بها صيرورة الحكاية، وتُوظَّف للتّعبير عن ذات قائلها، وما ينعقد في نفسه إزاء الأشياء من صور وتعابير هي من صنعة النّفس تجرّب وتنفعل، ما يجعل الذّات قائمة في النّصّ، متمكّنة منه أيَّ تمكّن. وإذا ما استندنا إلى أنّ الحكاية هي ما يناط بالشّخصيّات من أفعال وأقوال، في إطار زمن ومكان معيّنين، تنجزها على نسق من التّتابع، تعذّر علينا أن نسمّي الكلام السّابق حكاية. ولكن قد يكون لنا أن نلصقه بهذا المصطلح على اعتبار أنّ الرّاوي يحكي حكاية تجربته الكتابيّة، ويصوغ عالمه الذي يحياه بها. لا سيّما أنّه أعلن، منذ عتبة النّصّ، أنّه راوٍ، وقد تمّ الوقوف في فصل الشّخصيّة على قرائن عديدة تدلّ على أنّ الرّاوي صنو الكاتب وقرينه؛ ما يفتح لهذا الرّاوي حرّيّة القول، ويحرّره من إسار الحكي التّقليدي. وقد أفضى ذلك إلى إيقاع زمني بطيء اتّسع معه حجم الخطاب وتعاظم.

كما أنّ اتّصال عالم الرّواية بالرّاوي، وتعلّقه بذاته المُدرِكة، والمنقسِمة على نفسها بين الكيمياء والمؤسّسة، جعل إيقاع الزّمن ضربًا من تنظيم حضور ذات الرّاوي في الخطاب، ونمطًا من أنماط خَلْقِها وتنسيقها. فلئن تلاقت فصول الرّواية في كلّيّة مضمونها باتصالها الحميم

---

[1] المصدر نفسه، ص133.

[2] وفي هذا السّياق ألمح إيدل إلى أنّ "القصّة الذّاتيّة تعرّف في الأدب الفرنسي بالقصّة التّحليليّة الحديثة التي تنقل الجوّ الذّهني بالذّات". ينظر: ليون إيدل: القصة السيكولوجيّة، مرجع سابق، ص20.

بالرّاوي؛ فإنّ ما جاء فيها من أحداث لم يتلاقَ تلاقيًا يقتضيه منطق حكائيّ مؤدّى ببداية ونهاية يؤول إليها. فالخاتمة لم تكن نتيجة تحوّلات أحداث الحكاية على سبيل التّدرّج، إذ تقابلنا حكايات متعدّدة في تضاعيف النّصّ تتفتّح على بعضها بعضًا ولا نهاية ناجزة لها، فتتداخل العناصر الحكائيّة في الرّواية، وتلتبس ببعضها، وتتوالد الحكايات، وتتضادّ، وتتلاقى، وتتقاطع؛ لتصاغ الأحداث بصورة متآلفة متطابقة أحيانًا، ومتغايرة مخالفة لما سبقها أحيانًا أخرى. وقد يدور الحدث الواحد على نفسه، دون مخرج بيّن يؤوب إليه. وأنّى لراوٍ لحقه العجز والخوف والمرض والتّهديد من الدّاخل والخارج من بيان يلملم أطراف الحكاية بما يسوّي نسقها؟ وبذا يتعذّر ترتيب الفصول ترتيبًا زمنيًّا تستقيم به الحكاية، وتكمّل بعضها بعضًا؛ لينتهي النّصّ ولم تنتهِ الحكاية فيه. ولعلّ في ذلك ما يؤكّد على أنّ "الزّمن في الرّواية الحديثة منفصل عن زمنيّته، فهو لا يجري ولا ينهي شيئًا"[1]. وهذا ما يعلنه الرّاوي نفسه في نهاية روايته غير المنتهية: "أراجع الخوف عندما تضعف الكيمياء وتكون بين بين. أستريح فترة من الوقت. أحلامنا أصبحت غير قابلة للنّجاة. الحكايات لا تنتهي، عاشوا طويلاً في اغتراب جسدي (...) في كلّ الشّهور والأسابيع يلوح لي برق جديد. رأيت ذلك الهدف البعيد، وعشت في حيرة (...) لا أمضي على وتيرة واحدة. الكيمياء مرة أخرى. التّلفون يرنّ.."[2].

وما يمكن استنتاجه هو أنّ هذا التّشاكل بين أحداث الرّواية بما يفضي إلى توسيعها، ويُقصي صيرورة الحكاية فيها؛ قد جعل الزّمن يراوح مكانه، فلا يضفي تمطيط الخطاب إلا تكثيف الإحساس بالحكاية، وهو بذلك إنّما يجيء لتصوير حالة الانزعاج والتِّيْه التي أدركت الرّاوي من انسياقه وراء مؤسّسة تهبه الحياة، وتسحق وجوده في الآن ذاته. وبذا لا سبيل إلى الانفكاك بينهما: "الزّمن حيّ على سريري. لا أملك إرادتي وإن كانت واضحة وجليّة. أنساق وراء أطياف اللّيل وأضواء النّهار. أبحث عن مؤسّسة تبحث عنّي، ولكنّنا لا نعرف بعضًا. أعداء هامشيّون"[3]. ثمّة إذن سبب وجيه يدعو الرّاوي إلى تعطيل الزّمن الخارجي، وإحياء زمن داخلي يتلاعب به كيفما يشاء، ويرسم له نظامه وسرعته، وهيئاته وحركته؛ ليكون رهين تصوّراته وتأمّلاته وتعليقاته. وقد علّل إيدل نزوع كاتب الرِّواية الذّاتيّة إلى التّحكّم في الزّمن وانسيابيّته، وإكسابه

[1] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص137.
[2] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص295.
[3] المصدر نفسه، ص188.

مقوّمات مخصوصة تنهض على الاستبطان، بقوله: "كاتب القصّة النّفسيّة يحاول أن يوقف اللّحظة الزّمنيّة في كلّ خطر، حتّى عندما تتلاشى أمامه"[1]. ومن هنا لا طرقَ دالّةً مع حكاية مَسُوقَةٍ من راوٍ ركبه الضّياع والحيرة والخوف والتّخليط، فنجده يروي أحداثًا مؤتلفة بأساليب متباينة، وطرائق مختلفة، ويقلّب النّظر مرّة بعد مرّة في أحواله الدّاخليّة المضطربة، وتحوّلاته الخارجيّة المتذبذبة في علاقتها بالمؤسّسة، وأكبر متربَّص به من هذا الاختلاط والتّذبذب هو زمن الحكاية. فالقول في السّرد مستمرّ ومسترسل ولكنّ الأحداث تتنكّب عن طريق الوصول، وتنأى بنفسها عن أيّ تدرّج زمني. وهي بذلك ليست إلا وجهًا من وجوه "سلالم الهواء" التي لا يمكن بها الارتقاءُ وبلوغ النّهاية. ولعلّ غاية الرّاوي، من وراء ذلك، الخوض في مسائل لها طابعها الإيديولوجي؛ إذ يسوّغ هذا النّكوصَ في السّرد، وما فيه من انفعال كبير تفتقد معه الحدود الزّمنيّة صيرورتها، اقتصادٌ حديث، لا منطق له إلا معاداة هذا الرّاوي، ومحاربة وجوده؛ لذا نجده ينجز رواية تامّة، وهو يتحدّث إلى نفسه، ويدلف بما وقع في الخارج إلى أغوار الدّاخل، ويفسح مجالاً فضفاضًا إلى تلك الهواجس والأحاسيس والأفكار التي عجز عن البوح بها. وفي ذلك يقول: "كنت أشقّ الزّمن كما فرضته أفكاري. اجتمعت الأزمنة ضدّى. إنّه الاقتصاد الحديث (...) في الماضي كان المجد والآن ليس لي إلا التّباهي"[2]. وعلى هذا تتبلور قيمة الزّمن في النّصّ بتجلية حال الشّخصيّة، وإدراكاتها الدّاخليّة المتداعية، والمتولّدة من تجارب تحتكّ بالخارج المتقلقل في مبادئه وثوابته، وليست قيمته في الدّلالة على أحداث معيّنة تنحو بها إلى التّدرّج حتّى تكتمل الحكاية على نسق الرّواية التّقليديّة؛ "فعندما تتشظّى الأبنية المجتمعيّة، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لابدّ من الاستناد إلى جماليّات التّفكّك بدلاً من جماليّات الوحدة والتّناغم. وفي ظلّ التّفتّت والتّبعثر والتّناثر لا بدّ من تفجير منطق الحبكة القائمة على التّسلسل والتّرابط أو البداية والذّروة والنّهاية"[3].

وهكذا يتّضح أنّ مردَّ الاضطراب في النّسق الزّمنيّ للحكاية هو تمكّن الزّمن النفسيّ من النّصّ تمكّنًا أشاع فيه جوًّا مشبَّعًا بالقلق والتّوتّر، ذلك أنّ أحداث الرّواية متعلّقة بشخصيّة حائرة، ومترنّحة في آلامها بين الدّاخل والخارج. وقد أفضى هذا الاضطراب والتّذبذب بالسّرد، من جهة

[1] ليون إيدل: القصّة السيكولوجيّة، مرجع سابق، ص216.
[2] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص182.
[3] شكري عزيز الماضي: أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008، ص15.

أولى، لأن يؤدّي وظائف متنوّعة بين التّكرار، والتّقرير، والتّلميح، والتّصوير، والتّعبير، والتّذكّر، والتّداعي، والاستطراد، وكلّ ذلك أثّر على خطيّة الزّمن، وسرعة السّرد. كما أفضى بالرّاوي، من جهة أخرى، لِأَنْ يشرد من زمن يؤطّر وجوده ولا ينتظره، إلى أزمنة يريدها هو وحده، ويصنعها وفق مقاييسه، ويعدل بها إلى نطاق ترقّب اللا نهاية إزاء عداوة هامشيّة بين الذّات والمؤسّسة. وفي ذلك ما يثبت أنّ "هناك شيئًا آخر في الحياة غير الزّمن، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه كلمة مناسبة هي (القيمة)، فالقيمة شيء لا يقاس بالدّقائق والسّاعات"[1]. وبذا يستحيل السّرد سردًا ذاتيًّا لا يُلقي بالاً لزمن تاريخيّ وواقعيّ يسلسل الأحداث، ويرتّبها سببيًّا في سيرورتها، إذ تتعاود الحكايات مرّات ومرّات دون تقدّم في صيرورتها، وتكرارها مرتبط، أبدًا، بإدراك الرّاوي يتأمّل الحدث الذي حصل مرّة، ويتأوّله، ويُصيِّره إلى التّعدّد؛ فيتضخّم الخطاب على حساب المروي من الأحداث في الحكاية.

- رابعًا: أغنية أ.ص. الأولى: الواقع القمعي وميلاد الزّمن الكسيح

لعلّ أهمّ ما يميّز رواية (أغنية أ.ص. الأولى) هو تأمّلُ الرّاوي، منذ مبتدئها، الزّمنَدد، وتقليبُ النّظر في حيثيّاته ومقارباته، وقلبُ ما أُضمر في الذّهن حول ثيماته وأنساقه، منذ ولادة الحياة الجديدة مع سفينة نوح: "ورحتُ أحدّق في لوحة لم تكن موجودة: نوح يروّض الطّوفان، يحمله من فروته ويفرّغه في وعاء نحاسي. نوح يرمق مخلوقاته بوداعه وحنان (...) وضع الوعاء في مغارة وراح يهمس: «لن يحتاجك القوم منذ اليوم»"[2]. وقد أفضى ذلك إلى ولادة زمن شرس لا يقدر على منازلته أحد، وزمن غلق على نفسه لا ينفتح على التّغيير؛ بسبب طغيان شرور السّلطة عليه منذ سفينة نوح التي أنقذت حفنة خيّرة مسالمة، وتركت المعارضين الثّائرين يهلكهم الغرق؛ ليستكين الواقع إلى نموذج سلطوي مختوم بالقمع: "كلّ بداية تأخذ شكل موت، والنّهايات تأخذ شكل مربّعات واقفة أو راكعة. المدى شراع يصهل في البرّيّة، تحتشد في مداراته الولائم البدويّة وفنادق هيلتون. يسقط الشّراع مرّة وينهض مرّة ويسقط، فتسرع الأصابع

[1] إدوارد مورغان فورستر: أركان الرواية، ت:موسى عاصي، جروس برس، لبنان، ط1، 1994، ص25.
[2] أمين صالح: أغنيّة أ.ص. الأولى، مصدر سابق، ص1002-1003.

المغناطيسيّة لتمزيق أضلاعه، لأنّ كلاب العشيرة لا تشبع. المدى وقت مقفل بختم الجاريات العاقرات"[1]. بهذا الواقع القمعي يبدو أنّه ليس في هذا الزّمن المأسوي والمُفجع ما يلمح إلى أطروحات مضادّة، إذ إنّ كلّ مبتدأ فيه يشي بالموت وتطاول الانتظار والوقوف والذّل والخنوع، ويقضي بمحتومات متجانسة في حقيقتها الجائرة كما المربّع في أضلاعه المتساوية. وهو بذلك يرسّخ زمنًا طاغيًا يتأبّى على المقاومة والتّصدّي. إنّه زمن موت الحقيقة، وزمن موت الإرادة، وزمن موت النّضال. إذ تضطلع بتمويه حقيقته، وبالتّالي قمع معارضيه، سلطةٌ مستبدّة تهيمن على الخيرات، وتدجّج نفسها بالسّلاح والبناء والتّبجيل، آخذة بتلابيب الزّمن فلا يتحوّل في التّحوّل، ولا فرجة أمل حبلى بزمن أفضل من الرّاهن، لأنّ "المدى وقت مقفل بختم الجاريات العاقرات".

إنّها رؤية تكشف عن تشاؤم مرتج قوامه إنسان سلبيّ يخفق في امتحان الزّمن، ويلتمس، في مواضع كثيرة من هذه الرّواية وغيرها من الرّوايات موضع الدّرس[2]، الخرافةَ والخوفَ سبيلاً إلى تجاوز ما فيه من ظلم وعسف: "أضحيتم [عمّال الميناء] مع سريان الوقت فيضانًا دجّنته الخرافة والخوف في قنينة غائصة في قاع شرايينكم"[3]. لقد ولّد امتداد زمن القمع والاستبداد في نفوس العمّال، ومَن يشاكلهم من الطّبقة الكادحة، وما أكثرهم في الرّواية، عبثيّة المقاومة، وعدميّة الغاية، والتّوسّل بالخرافات والخوارق والتّصوّف، والاكتساء بالخوف، وهي مفارقة تتجاوز الواقع، ومتطلّبات المواجهة، وتضجّ بالتّقريع والسّخريّة؛ لأنّها ضدّ المنطق والعقل والمعرفة، ولِما فيها من بون شاسع بين حقيقة الواقع وكيفيّات التّعامل معه.

ولقد استولت على الرّواية الحكايات التي تصوّر عجز المجتمع عن مجابهة سلطة باطشة، ولم يأتِ الحديث عن التّحدّي وإرادة التّغيير إلا لِمامًا وعلى استحياء؛ ممّا يجعل القطب الذي تدور حوله تلك الإرادة مجرّد سديم وعماء وأحلام وأوهام وأمانٍ مرتجاه. وعلى هذا تتعمّق

---

[1] المصدر نفسه، ص1002.

[2] في الرّوايات، موضع الدّرس، ثمّة مواضع شتّى، يصعب حصرها، تكشف عمّا يحيط بالشّخصيّات من مشاعر الإحباط والعجز عن مواجهة السّلطة، ومن ثمّ تلحّ عليها بالارتماء في شرنقة الشّعوذة والتّصوف والتّحصّن بالخوف والنّكوص بدلاً من المواجهة. ومن بين هذه المواضع: رواية الينابيع، ج1، ص192، 195... وج2، ص202... رواية تحوّلات الفارس الغريب، ص، ص16، 58-59، 165، 299... رواية سلالم الهواء، ص،ص 61، 84، 236، 292، 295...

[3] أمين صالح: أغنيّة أ.ص. الأولى، مصدر سابق، ص1003.

المفارقة في التّعامل مع الواقع، ويُستنتج من ذلك امتداد زمن القمع وتطاوله، وتناسله في حكايات متواصلة لا نهايات لها، على عكس حكايات التّمرّد التي غالبًا ما ترسم نهايتها بخاتمة مفجعة من نوع ما نقف عليه في خاتمة شخصيّات الفصل الخامس من الرّواية[1]، وكذا ما جاء في نهاية أمّ (أ.ص) التي آلت بها دعوتها للنّضال إلى مستشفى الأمراض النّفسيّة، ثمّ استحال جسدها رمادًا؛ لتنطفىء جذوة الأمل في نهوض واقع مغاير. إذ يقفل الرّاوي مشهد إحراق أمّه، وروايته بسطور أخيرة يقول فيها: "تناولت الرّماد المتفتّت في راحتي ونثرته في البحر. بعد دقيقة لمحت موكبًا من الغجر يزحف طالعًا من البحر. نصبوا الخيام وأشعلوا النّيران ثمّ بدأوا يمارسون طقوسًا غريبة"[2]. إنّها نهاية تلمح إلى زمن مكسور وكسيح، ويكتسي ما هو أشدّ رجعيّة ونكوصًا؛ إذ يستقدم أجيالاً غجريّة لا هويّةَ لها، وتفتقد صفة المواطنة الكاملة التي تضمن لها وجودًا طبيعيًّا مستقلاً وكريمًا في المجتمع؛ علاوة على عبثيّة تجربتها مع الوجود؛ إذ تقدّس موروثاتها المعطَّلة، وتتبرّك بعمائها النّقي، الذي هو ضرب من الإرغامات بها تسيّج وجودها، وتناوىء من يخترقها ويخرج عليها. كما أنّ طقوسها الغريبة تضعنا أمام محنةٍ مشكِلَة تستعصي على الفهم، وتحول بين سبل التّواصل. ولعلّها رمز يفسّر عجز شخصيّات الرّواية عن فهم تاريخ قمعي، وتجاوزه إلى زمن أفضل، لذا نجدها تكرّر مأساتها ببعث صور واقع قاهر، والوقوف عندها: "حين يؤرّقنا بعث ذاكرة الأيّام الآتية، يحلو لنا أن نحصي القضبان التي هي بعدد النّجوم في سماء أخرى"[3]. وفي ذلك ما يكشف عن قراءة نقديّة واقعيّة متشائمة تنقد مثالب الواقع لوظائف تنبيهيّة واستكشافيّة وتحريضيّة، ولكنّها تحجم عن صنع البديل.

إلا أنّ رؤية الرّاوي جاءت مخالفة ومضادّة لرؤية شخصيّاته العاجزة والمنغلقة التي لم يأتِ بها على مذهب الواقعيّة الانتقاديّة إلا ليدين الواقع المستلِب، ويعرّي عيوبه، ويكشف قدرته على المكابرة والمعاندة إزاء شخصيّات لا منقذ لها إلا الهروب والتّدمّر، ولا موقف تتبنّاه إلا السّلبيّة والعدميّة في ممارسة الوجود. ومن هنا كانت رؤية التّغيير التي عدل إليها الرّاوي، وألمح إلى بعض شروطها[4]، بمثابة الحلول المفتوحة أبدًا على إمكانيّة واقع بديل أفضل من الكائن، غير

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص1038-1041.

[2] المصدر نفسه، ص1069.

[3] المصدر نفسه، ص128.

[4] من بين هذه المواضع ما أشار إليه الرّاوي برغبته في إعادة تشكيل العالم، ومحاولته تفحّص التّاريخ، وإعادة قراءته، من أجل وعي أكبر بالمستقبل، ورسم طريق التّغيير، وأيضًا ما جاء في حديث داخلي له يقف فيه على أسباب تدهور المجتمع، وكيفيّات مجابهة السّلطة القمعيّة، ينظر: المصدر نفسه، ص، ص 1001، 1024، 1038-1041، 1047. وسوف أتناول هذه الرّؤية بصورة مفصّلة في الفصل السّادس.

أنّها، في الغالب، ظلّت ملتبسة وشاحبة، وتتراءى كتصوّرات متعالية يمكن استنتاجها واستشفاف مبادئها، وليست كآليّات ووسائل حقيقيّة تشير إلى قوى محرِّكة ترتسمها الشّخصيّات؛ لتدفع بالواقع نحو التّغيير وتحقيق التّحوّلات، وليس أدلّ على ذلك من خاتمة الرّواية المتشائمة والمتماشية مع رؤية شخصيّاتها. وهي بهذا توافق، في كثير من مواضعها، روايتي الينابيع، وسلالم الهواء، وتخالف رواية "تحوّلات الفارس الغريب" الذي اقتحم بطلها قلعة السّلطة، ليكتشف ويدرك تاريخها الممتدّ والمتوغّل في زمن سحيق، رغبة في رسم زمن آتٍ أفضل من الرّاهن.

الفصل الرّابع

الرّاوي

تمّ الوقوف في الفصول السّابقة على المقوّمات التي بها تستوي الحكاية، وممّا يعدّ تتميمًا لمنهج التّعامل مع النّصّ الرّوائي النّظر في جانب الخطاب من حيث هو نشاط تلفّظي سردي[1]، وهو عمل يضطلع به الرّاوي في حدود علاقة ذات جهتين، فهي "من جهةٍ، العلاقةُ بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها، ومن جهةٍ أخرى، العلاقةُ بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه"[2]. وعلى هذا الأساس فإنّ الحكاية ملفوظ لا وجود له دون راوٍ ينهض بمكوّناته، ويمنح الأحداث والشّخصيّات قيمتها في نطاق ما يرويه من أقوال وأفعال، وما ينشئه من كيفيّات وهيئات لتقديم وجهات النّظر وإدراك الأشياء، وما يحدّده من إطار مكاني، وما يجريه من تصرّف في أصل انتظام الأحداث وإيقاعها انطلاقًا من مفارقات زمنيّة وأشكال سرديّة شتّى. ولعلّ ذلك هو ما حدا بتودوروف إلى اعتبار الحكاية دون راوٍ يدركها ويرويها ضربًا من التّجريد[3]؛ فـــ "للعمل الأدبي في مستواه الأعمّ مظهران: فهو قصّة وخطاب في الوقت نفسه. بمعنى أنّه يثير في الذّهن واقعًا وأحداثًا قد تكون وقعت وشخصيّات روائيّة تختلط من هذه الوجهة بشخصيّات الحياة الفعليّة (...) غير أنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصّة، أمامه قارىء يدركها"[4]. إذن تقتضي القصّة راويًا له طرائق في التّقديم، وآثار في تشكيل العالم الحكائي. وبهذا تغدو العلاقة بين القصّة والخطاب علاقة تلازميّة لا انفكاك منها، والقطب الذي عليه المدار في النّهوض بها هو الرّاوي.

– وجوه حضور الرّاوي في رواية "سلالم الهواء" ودلالاتها

تبدو "سلالم الهواء" من أجدر روايات البحث بدراسة مسألة الرّاوي. ولعلّ ما يسوّغ ذلك هو أنّ الرّواية تأدّت بأكملها على لسانه عن طريق أسلوب التّداعي؛ ما يثبت طغيان حضوره فيها،

---

[1] لمزيد من التوضيح ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص37-38.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] ينظر: تزفيطان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص42.

[4] المرجع نفسه، ص41.

فقد كان له نفوذٌ واسع في تجلية مقاصد النّصّ وظواهره السّرديّة، وتمثّلاتٌ شتّى في الخطاب كشفت وجوهًا له متعدّدة؛ إذ كثيرًا ما يعرض عن دوره الأساسي وهو رواية الأحداث، لينصرف إلى التّعليق على ما يقول، والنّظر في تصوّراته العامّة للحياة، وإصدار الآراء والأحكام في قضايا شائكة وملتبسة، واستلهام نصوص أخرى تتداعى منها أصوات متعدّدة مناقضة لفكره أو مؤيّدة له. كما جنح إلى تأمّل قصة الكتابة ملهماتِها وهمومَها، والبحث عن مسالكها الوعرة وقد حالت بينه وبينها سطوةُ الذّات حيث مرض تناقص الكيمياء، وسلطة الواقع حيث المؤسّسة. فضلاً عن نزوعه إلى استقطاب سيرة الكاتب كافكا باعتباره مرآة مجاورة له يصوغ من خلالها عالمه الحكائي القائم على التّداعيات النّفسيّة، وتشظّي الأزمنة بسبب تشابك الحكايات وتفتّتها وتقابلها وتجاورها؛ فجاء السّرد مفكّكًا مضطربًا، يضارع في ذلك تعثّر الرّاوي وتخبّطه بين الدّاخل المعلول والخارج المعادي.

وهكذا يظهر لنا أنّ للرّاوي وجوهًا متنوّعة في الرّاوية، فكيف تجلّت أشكال حضوره؟ وما الأساليب التي اعتمدها في نقل إدراكاته وأحواله وما وقع من أحداث؟ وما أشكال العلاقة بين ذات الرّاوي والشّخصيّة بالكاتب؟ وما الذي يسوِّغ هذا التّلاقي بينهم؟

– أولاً: الكيمياء وتشكّل أنا الرّاوي والشّخصيّة والكاتب

البطل في "سلالم الهواء" راوٍ وفي الوقت نفسه شخصيّة مرويّة؛ ولذلك يعدّ راويًا مشارِكًا يروي حكاية ذاتيّة، فقد انطلق من رؤية داخليّة تركّز على الشّخصيّة بدل الحدث، وتخضع إلى عالم الذّات بما فيه من هواجس وأحلام وأوهام؛ ومن أهمّ ما نتج عن ذلك ضمور الحكاية، وطغيان السّمة الشّعريّة على الخطاب، ووئام ظاهر بين المؤلّف والرّاوي، لا سيّما أنّ الرّواية حُبلى بجوانب تتّصل بالتّجربة الحياتيّة للمتكلّم. وهذه التّجربة هي مدار النّصّ ومرتكزه الأساسيّ، وقد أفصح الرّاوي عن ملامحها منذ فاتحة النّصّ بقوله: "كنت بجوار بيتي عندما زارني الشّبح لأوّل مرّة. كان المكان مفعمًا بالضّوء والأصدقاء يضحكون. كانت شهيّة الكلام واضحة عند الجميع. وكنتُ أشعر أنّ داخلي يتهشّم ويزول. كائن غريب يتسرّب من الدّاخل.

يستحيل أن أعرف ما يجري عندما عدتُ إلى البيت أحسستُ أنّ اللّصّ الدّاخل يتحكّم في نفسي وعقلي وعلى رغبته، الحزن إذن من ابتكار الشّبح. حزن عنيف، لا يذهب ولا يغيب. يزهو لحظة واحدة. ما هذا الاشتعال في رأسي؟ ما العلاقة بين الانهيار والصّمود؟ (...) لا أصدّق أنّ أيّامًا كثيرة مرّت. لكنّ هذا يحدث لي الآن. الأيّام تقودني إلى الكارثة. حلمي في الكارثة في النّهار يتجدّد. أعي أنّ الكيمياء تتناقص بشكل أشدّ ترويعًا. كان عليّ أن أبقى متمحورًا من الدّاخل (...) الكيمياء تهاجمني بلا انقطاع، وجرح مفتوح أراه كلَّ الوقت يزداد اتّساعًا"[1].

نقف في هذا المقطع على ملمحين سيوجّهان فصول الرّواية جميعها:

– أوّلهما يتجسّد في أنّ الرّاوي يتحدّث عن مرحلة زمنيّة متأخّرة من حياته هي مرحلة الكهولة، وقد حدّدها لفظًا في صفحات لاحقة[2]. فالنّصّ إذن من نوع الكلام الذي يتحدّث فيه الرّاوي عن نفسه مسلِّطًا الضّوء على تجربة حياتيّة في مرحلة متقدّمة من عمره. وهو إذ يخصّها بالحديث يقرّ بما تنطوي عليه هذه التّجربة من قيمة ذاتيّة ومائزة يريد أن ينقلها إلينا؛ ولذا كان السّرد عنها بمثابة حوار باطني متّسع يترامى على جميع فصول الرّواية؛ إذ استأثر الرّاوي بالكلام، مسنِدًا خطابه إلى ضمير المتكلّم، ومعلنًا، بذلك، عن تماهي صوته بصوت الشّخصيّة، وصوت الكاتب أيضًا بمقتضى انتساب هذه التّجربة إليه، وبسبب ما يُبدي الرّاوي من مواقف وآراء إزاء قضايا عديدة تنبع من خلفيّة قيميّة لأنا متعالية متنزّلة في التّاريخ هي أنا الكاتب*.

ولئن استهلّ الرّاوي حديثة عن هذه التّجربة بأفعال في صيغة الماضي تدلّ على الانقضاء: (كنت، زارني، كان، كانت، عدت، أحسست)؛ فإنّ ذلك لا يعني انتهاء التّجربة وانقطاعها، فمجيئها في سياق المضي يسوّغه أنّ الرّاوي بصدد الحديث عن حالة طارئة تسبق حال التّكلّم، وقد انطلق منها ليستذكر مبتدأ تجربته التي أدركها وهو بجوار بيته[3]. والملاحظ أنّ أفعال المقطع، على كثرتها، لم يقصد بها الرّاوي نقل أحداث متغايرة تقع في زمن متدرّج، بقدر ما

---

[1] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2010، ص، ص7، 9.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص21، 54، 58، 78، 77، 103، 141.

* وقفت، طويلاً، في الفصول السّابقة على ما يؤكّد هذه العلاقة.

[3] أشار الرّاوي إلى إحساسه باستمرار مرض الكيمياء لديه، بعد محاولات تمريض طويلة خيّبت رجاه في علاج ناجع. يقول في ذلك: "مع السّنين أصبح كلام الطّبيب هذرًا لا أحتاج إليه، وبدأتُ أضيّع الثّقة، وفائدة العلاج، بعد بضع سنين أُدْرِكُ أنّ الكيمياء باقية ما حييت، وعليّ أن أتجرّع الألم النّفسي، والذّهني، والبدني". ينظر: المصدر نفسه، ص244.

كان يقصد نقل ما انطبع في نفسه في زمن الحال. ومن هنا فإنّ قيمتها لا تكمن فيما تنقله من أحداث، وإنّما فيما تنقله من انفعال شخصيّة المتكلّم التي تنوء بوطأة تجربة تشقيها وتعذّبها. وقد ألحّ على استمرار وجه المعاناة وتكرارها بجملة ختم بها الفصل لتستغرق، بما هي عليه من لفظ للعموم وصيغة ظرفيّة، اتّساعًا زمنيًّا مفتوحًا. وتصوّر، بما هي عليه من استعارة تصريحيّة، تجربةً قاسية يعيش أحداثها دون انقضاء: "جرح مفتوح أراه كلَّ الوقت يزداد اتّساعًا".

وهكذا يتّضح أنّ الجملة الأخيرة تعكس المراد من زمنيّة المقطع المذكور، فهي علامة على راوٍ ليس همُّهُ سرد ما جرى له من أحداث، بقدر ما هو نقل لانفعالاته إزاءها؛ وبذا تحيد أقواله عن مراجعها، لتحيل إلى ما ينطوي في نفسه من تصوّرات ومخاوف وهواجس وأوهام وتخاييل تجاه تلك الأحداث، و"يشكّل ذلك خاصيّة مبدئيّة هامّة جدًّا في فهم البطل. يتطلّب البطل، بوصفه وجهة نظر، بوصفه نظرة إلى العالم وإلى نفسه بالذّات، مناهج خاصّة تمامًا للكشف عنه ولتقديم خلاصة فنّيّة مميّزة. وبالفعل فإنّ ما يجب الكشف عنه أو وصفه واستخلاصه، لا الواقع الحياتي المحدّد الخاصّ بالبطل، لا صورته القويّة، بل المحصّلة النّهائيّة لوعيه بالعالم ووعيه بذاته، إنّه في نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذّات وحول عالمه"[1]. إنّ الرّاوي البطل، هنا، يرتهن إلى آلامه، ويجعل تحوّلاتها على امتداد الزّمن مقياسًا لحياته، وسيرته الذّاتيّة، دون كبير اعتناء بما سطّرته النّظريّة من حدود لجنس السّيرة الذّاتيّة. ما يجعل "سلالم الهواء" سيرة ذاتيّة مغايرة للتّجارب السّيريّة الذّاتيّة، ومثار جدل يختلط فيها الوهم بالواقع، والخيال بالحقيقة، والكذب بالصّدق. وأنّى نستصفي الصّدق، ونقع على الواقع، ونميّز الحقيقة من الخيال في حكاية قوامها أخلاط من الأحداث، والتّفاصيل المتداخلة، والتّأمّلات والتّطلّعات، والمشاعر المتأجّجة المشبّعة برغبات التّجاوز والتّخطّي. وحسبنا دليلاً على ذلك قول الرّاوي منذ عتبة النّصّ: "أعتلي المراجيح ويحضرني شعور الطّفل، لا أرتاب عن آخر نقطة من هذه اللّعبة! أشعر أنّني نورس يندفع إلى السّماء البعيدة، والشّمس تخرج مذهلة تتصرّف كما تشاء. نطيع هذا الرّقص الذي يشعرنا بالنّجاة كلّ الوقت"[2]. هكذا يستهلّ الرّاوي روايته بتصدير يحترس فيه من أيّة مراجعة وتدقيق، ويعلن بدءًا أنّ قلمه سيستجيب لمغامرة في لعبة لن يرتاب من مآلاتها منتشيًا بشعور

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التّكريتي، دارتوبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1986، ص67.
[2] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص5.

طفل، ونورس يندفع. إذن من هذه الرّؤية المفعمة بالعفويّة والتّلقائيّة والبراءة، والمكتزة بالحريّة والانطلاق والتّحرّر من كلّ شرط وقيد، يمتح الرّاوي قصّة حياته. والسّؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: أليس هذا الاحتراس وسيلة ناجعة تعفي الرّاوي الكاتب من الانشداد إلى حدود مسبّقة ومقاييس متواطأ عليها، وبالتّالي تنجيه من سلوك مسلك الاعترافات، وتُنكِّبه عن طريق المساءلة؟ وما أشدَّ حذرَ الرّاوي الكاتب من هذه الاعترافات والمحاسبات! وما أكثر تمويهه إيّانا! وقد تمّ الوقوف على ذلك سابقًا في مواضع عديدة. أمّا في هذا الشّاهد فيفاجئنا بالانعطاف إلى ضمير المتكلّم بصيغة الجمع، بعدما كان بصيغة المفرد، وكأنّ تجربة الانعتاق والنّجاة من المساءلة المتأتّية من الرّؤية الطّفليّة ورمزيّة النّورس، لا تخصّه هو وحدَه.

– وأمّا ثاني الملمحين فيتبدّى في تحديد مسمّى الحالة التي باغتت الرّاوي وهو بجوار بيته، وتتجسّد في تناقص الكيمياء. وهو مرض نفسي ألمَّ به ليشكّل نقطة انطلاق الرّواية، ولقد تمكّن منه تمكّنًا أثّر على مجمل حياته وتجاربه وانطباعاته وعلاقاته؛ ومن هنا كان بمثابة قوام النّص ومرتكزه، فهو كيمياؤه، وفي ضوئه تحدّدت بقية محاور الرّواية. وتتجلّى هذه المحاور في: علاقة الرّاوي بكافكا، وعلاقة الرّاوي بالكتابة، وعلاقة الرّاوي بالمؤسّسة. وقد كان حديث الرّاوي العليل عن هذه المحاور من قبيل مَن عايش تلك التّجارب، وتأمّل ظروفها وأحوالها، ونظر في تفاصيلها وصيرورتها إلى التّوافق أو التّناقض مع ذاته واعتقاداته. وما سيرويه عنها حصيلةُ كلام مسترسل متّصل بعضه ببعض جاء محمولاً في الذّاكرة، ونتيجةُ وقائع، وتحليلات، ومقارنات، وأوهام، وأحلام، وذكريات مقترنة به يصرّفها أنّى شاء بحسب أوضاعه الذّاتيّة المتقلّبة. ولمّا كان هذا مضمون الحديث، كان شكله من جنس السّيرة الذّاتيّة التي يتولّى فيها المتحدّث الكلام عن نفسه.

ولقد وقفنا سابقًا على بعض المفاصل الهامّة التي تصل الرّواي والشّخصيّة بالكاتب، إلا أنّنا في المقابل وجدنا بعض الوجوه للرّاوي يمتزج فيها الذّاتي بالموضوعي والحلم بالواقع ولا سبيل إلى مقارنتها بالكاتب؛ وقد أسلمنا ذلك إلى أنّ في "سلالم الهواء" جنسين أدبيّين يتجاوزان حدودهما المسنونة ليندغما ببعضهما بعضًا، ما يجعل النّصّ نموذجًا لجنس السّرد– ذاتي المتخيّل. ولقد ألمح عبد الملك في كثير من لقاءاته إلى أنه توسّل بالكتابة القصصيّة ليقبض على لحظات الحياة التي يمكن من خلالها أن يفصح عمّا هو ذاتي وموضوعي في الآن نفسه، يقول

في هذا الشّأن: "ما يشغلني حاليًّا في الكتابة هو مزيج من الذّاتي والموضوعي"[1]. وهذا ما يجعل الفنّ في نظره ينهض ليتكفّل بتخليد لحظات من حياته، ويثبتها في التّاريخ، وفي ذلك يقول: "إنّ استلهام هذه الفكرة (التّوحّد بين الذّاتي والموضوعي) يساعدني على التّكوُّن والتّكوين. التّكوُّن الصّحيح ضمن مجرى الحياة والتّطور التّاريخي، والتّكوين فيما أستلهمه من رؤية للأحداث والشّخصيّات والمواضيع؛ لذا فإنّ العمق أو التّعمّق يأتي من سبر غور هذه الظّواهر المحيطة بي ضمن علاقتها المتوحّدة"[2]. ولعلَّه بهذه المراوحة يبلغ الوعي العميق، كون الدّاخل سبيلاً إلى الاستكشاف، والخارج موضوعًا لترجمة ما استكشفه من رؤى ومعارف. وهو ما يضفي على الخطاب القصصي شيئًا من التّوازن، ويكسبه بعدًا فنيًّا إنسانيًّا يحفظه من التّلاشي، ويضمن له الانفتاح على مسافات زمنيّة قادمة؛ ولذلك ذهب الكاتب إلى أنَّ "وضع تفسير مجرّد وسليم للظّواهر والسّلوك والأحداث ضمن علاقة الذّاتي بالموضوعي يضيف إلى الكاتب قدرة استشراف المستقبل، كما يعطيه دفقًا من الأمل والثّقة بالنّفس وبالنّاس؛ فالأشياء هي ببواطنها وليست بالظّواهر. وهكذا أحاول أن أقول ما هو خفي وبعيد، وأنا أراه ظاهرًا وقريبًا"[3]. وبهذا يتبيّن أنّ رؤية عبد الملك الفكريّة، التي يشي بها تفسيره الآنف، هي التي عوّل عليها ليعضّد صلات نصه السّردي بما هو موضوعي، وليبوح في أعطافه عن حياته الذّاتية؛ رغبةً منه في السّموّ بإنتاجه الإبداعي، وإيمانًا منه بأنَّ تلك العلاقة الثّنائيّة هي سبيله الوحيد لتلبية مقاصده الفكريّة والجماليّة، والتّمكّن من استشراف المستقبل.

أمّا أبرز الدّلائل في النّصّ، موضع النّظر، على التّداخل بين السّيرة الذّاتيّة والرّواية (أو بين الذّاتي والموضوعي) عدمُ تقيّد الرّاوي بمبدأ التّعاقب كما يقتضي منطق السّيرة الذّاتيّة[4]. فقد كان لتكرار الأحداث وتردّدها، واعتراض الرّاوي سبيلها بتدخّلاته الكثيفة وتعليقاته الجمّة أثر كبير

---

[1] مجلة الرّاوي، وزارة الثقافة والإعلام، جدة، العدد 13، يونيو 2004، ص10.

[2] محمد عبد الملك: نحن الآن في مرحلة إثبات الوجود، مجلة اليمامة، العدد 648، 1981، ص70.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] ذهب جورج ماي إلى أنّ "معظم السّير الذّاتيّة التّقليديّة إنّما كتبت حسب ترتيب زمني بدليل أنّ مختلف المشاهد الواردة فيها تتتابع في النّصّ حسب ترتيبها الزّمني في الواقع". ومع ذلك رأى أنّ مسألة التّرتيب الزّمني في السّيرة الذاتيّة معقدة تعقيدًا شديدًا بسبب اصطدام الكثير من كتّاب السّيرة الذّاتيّة بمعضلة الشّكل الأنسب لصياغة ذكرياتهم؛ إذ غالبًا ما تكون ضربًا من التّداعيات لا تحتكم إلى ترتيب زمني، ولا تتقيّد به. لمزيد من التّوضيح، ينظر: جورج ماي: السّيرة الذّاتيّة، ت: محمّد القاضي، وعبد الله صولة، منشورات بيت الحكمة، قرطاج، د.ط، 1992، ص، ص81، 83.

في تبعثر نسق الحكاية، وتشظّي زمن الخطاب؛ ليغدو النّصّ أشتاتًا من مشاهد غير مناطة براوٍ متدبّر يضبط حدود الحكاية ويسوّي بنيتها، وإنّما مقترنة براوٍ متماهٍ بكاتب يناضل مرض تناقص الكيمياء، ويشكّل سيرة حياته المتأخّرة بحسب أوضاعه الذّاتيّة المتقلّبة. ومن قبيل ما أكثر معاودة الحديث عنه تصوير صراعه مع المرض، وتجربة الكتابة لديه، وكيفيّات ارتباطه بالمؤسّسة ومواقفه إزاءها، والإتيان على سيرة كافكا، فضلاً عن تأمّلاته المستفيضة في الحياة والوجود، وتحليلاته المسترسلة، وحكاياته الاستطراديّة. إلا أنّ أكثر الموضوعات تواترًا في الرّواية تجربة المرض التي ترامت على مدى النّصّ جميعه، فهي لبّه وأوساعه، غير أنّها لم تجىء إلا موصولة بالمواضيع الآنفة، ومشوبة بأحوال الشّخصيّة النّفسيّة وأحلامها وإدراكاتها، ومتعلّقة بسياقات مختلفة تكشف تصوّرات ملتبسة بوجهة نظر الكاتب. ويمكن أن نستدلّ على أبرز الأحوال والسّياقات التي وردت فيها تجربة المرض بالأمثلة الآتية*:

– سياق الحديث عن المرض في أولى مراحله، والسّعي إلى استكناهه ذاتيًّا: "كنت بجوار بيتي عندما زارني الشّبح لأوّل مرّة (...) له فتنة الشّرك وعويل الذّئاب. طارىء هذا الشّبح يمرّ بقارتي وعظامي (...) قصف للذّهن؟ لا، هو أكثر من ذلك، هو طقس هائل وخوف يندفع بحرارة ويدور مع الدّورة الدّمويّة"[1].

– سياق تحدّي المرض، ومحاولة الاستشفاء منه: "يصف لي الطّبيب دواء ANAFRANIL، ثلاث حبّات في اليوم من الجرعات الثّقيلة"[2]. "وجدتُ عند مكتبي الصّغير كتابًا عن النّفس، وقوّة الإرادة، وضبط الأوهام (...) كان ذلك كنزًا وجدته في غرفتي، ثمّ تحوّل هذا الكنز إلى نصائح تافهة كتبها طبيب في علم النّفس لم يمرّ بعذاب داخلي"[3].

– سياق التّفكّر في جوهر الكيمياء على مذهب أهل الفلسفة: "الكيمياء شيء لا يُرى خارجًا، ولا يثير شكوكًا، التّبعيّة لها مطلقة، وتبقى دفينة في الجسد إلى درجة العدم، لا شيء يعترض طريقها، تنسلّ هذه الكيمياء إلى الفضاء، نولد في الامتثال لها (...) هي كائن مجهول يعرف طريقه، ومحيطه. نحن مهيّئون منذ الولادة للتّبعيّة لها (...) لا نملك سوى تبعيّة ما هو جاهز.

* الأمثلة على كلّ سياق من السّياقات المُستشهد بها غزيرة ومستفيضة، وما تمّ إيراده إنّما هو غيض من فيض.

[1] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص7-8.

[2] المصدر نفسه، ص8.

[3] المصدر نفسه، ص115.

الجاهزيّة للطّاعة تظهر في الملامح واستعدادنا للنّهاية كلّما مسّتنا يدٌ شرّيرة. قد نكون محارات أو حيوانات. نحن المعجبين* بالظّواهر كما هي، وفي استسلام تامّ لحقائق فاضحة. الطّرقات كثيرة وتحيلنا إلى كارثة بشعة، قد نتحوّل ونصبح أنقاضًا"[1].

– سياق بيان قيمة المرض في حياة الإنسان، ودوره في تقييم العلاقات الإنسانيّة: "أتردّد بلا توقّف، أقرّر أمرًا ما، بعد ثانية ألقيه وأقرّر أمرًا آخر، مختلفًا ومضادًّا. لن يفهم الآخرون ذلك وعليك أن تشرح لهم كلَّ هذه الأمور الشّاذّة. لن يرأفوا، أحيانًا عندما يكون هذا التّردّد مع أهلك يبتسمون. هل يحتملك النّاس؟ يتكيّف الأهل مع شذوذك؛ لأنّهم أهلك، قد يمازحك الأصدقاء، وسيتحدّثون من خلفك لتفسير هذه العادة والسّخرية. سجين في قلعة خفيّة"[2].

– سياق الكهل المتأمّل مرضَه يتشوّفه في الحلم والوهم؛ ليستكشف تجلّياته محاولاً البُرء منه: "بين الشّيخوخة والشّباب، وبين الحالات الكثيرة المتنقّلة والمتحوّلة في اليوم الواحد؛ أحيانًا في الدّقيقة الواحدة، كيف نستطيع الخروج من جسدنا والدّورة الدّموية المخيفة والكيمياء التي تتحكّم في سلوكنا؟ كيف نتنازل عن الحياة الرّحبة؟ في ساعات متعدّدة تتوسّط النّومات الدّاخليّة تبدو الحياة في غاية الجمال بدليل أنّنا ننتعش لوجودنا فيها، ونستمتع بلذّتها بدرجة تفوق الآخرين، ونتجاوزها عند نوم الكيمياء للاستراحة (...) أذهب إلى أمكنة مطمئنّة، وأرى الوهم الذي استحال وحشيًّا. أتأمّل هذا الوجود الوجودي، ولا أجد إجابة مطلقة بين اندفاعات تكوين الجسد، ووصوله إلى درجة من النّضج والتّهوّر. الكيمياء عادة تكون سببًا آخر، وربّما السّبب الوحيد"[3].

– سياق مغالبة المرض بمغامرة الكتابة: "هناك ما يبعدني فراسخَ عن الكتابة: الكيمياء التي تتجوّل في دمي وتكفي لمضاعفة الألم. الدّهشة تتضاعف واليقظة أكثر جنونًا. مرّة أخرى عند الكتابة يتحرّك القلم في أصابعي المهتزّة. نخب الدّنيا! الأعراض مرّة أخرى! أترك القلم والورقة التي لم أكتب فيها إلا حروفًا مشوّهة ومجتمعة بعضها مع بعض؛ تعرج مختالة شديدة القبح. ماذا

* هكذا في الأصل.
[1] المصدر نفسه، ص106-107.
[2] المصدر نفسه، ص12.
[3] المصدر نفسه، ص58-59.

لو استمرّ ذلك إلى الأبد؟ لن أكتب. لا شيء يدفعني إلى حبّ الحياة والبقاء. المخلوق الذي يحمل بقائي ويدفعني للتّقدّم إلى الأمام ويأخذ بيدي؛ الكتابة!"[1].

– سياق المقارنة بين الرّاوي وكافكا من جهة تجربة صراعهما مع المرض: "الكيمياء تدركه [كافكا] وتتناقص في دمه فتخونه الحياة. ما من أمر أقسى من تحوّل الحياة إلى اغتراب مستمرّ. أتساءل وأنا أفكّر في كافكا: هل كيمياؤنا واحدة وصديقة أو عدوانيّة"[2].

– سياق البحث والتّساؤل عن ملابسات ارتهان المرض بمواقف المؤسّسة وأجهزتها، وما قد ينجم عنها من تدهور لحالة المريض: "توجّست من اندفاعهم وقت ظهور الكيمياء. هل تتعامل معهم الكيمياء بشكل كبير؟ هل هي معهم؟ كانوا يغدرون بي وهم قانعون أنّ الانهيار سيبدأ بعد أيّام، يا للفوز العظيم. أضحت هذه الكلاب مخيفة خصوصًا عندما ربطوها عند باب منزلي. خبرة سنوات فاسقة. أبقى داخل منزلي، لا أفكّر في الخروج من الباب. أسمع نباح الكلاب في الخارج، ورنين التّلفون في الدّاخل، وضجيج الكيمياء في الرّأس. كيف وقّتوا هذا الأمر؟ لم تهدأ أصوات الكلاب. ثمّة علاقة نسب بينهم وبين الكلاب"[3].

من البيّن أنّ الرّاوي في الشّواهد السّابقة تحدّث عن تجربة المرض في مواطن متفرّقة من النّصّ بتوجيه الأحداث المتّصلة بها توجيهًا يرتهن إلى اعتقاداته التي لابسها الوهم والحلم. وما يؤكّد ذلك أنّ هذه التّجربة لم تفضِ إلى حكاية بيّنة الأطوار تنتظم على نسق من التّدرج، فليست هي، في النّهاية، إلا محصولاً لصور وحالات تعتري الرّاوي، وحاول أن يستحضرها لحظة الكتابة، وهو في استحضاره إيّاها نجده يقلّب أنحاء النّظر فيها، ويتّخذها سبيلاً ليُجري تصوّراته العامّة للذّات والحياة. وقد نقل الرّاوي كلّ ذلك بواسطة السّرد المكرّر، وقوامه "أن يروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة"[4]؛ وتنهض هذه المعاودة بوظيفة التّكثيف لتقوية الإحساس بأزمة الرّاوي بطريقة تصويريّة تجعل الكيمياء وما تجتذبه من موضوعات تخضع لتأمّلاته وتهويماته. كما يبرهن هذا السّرد التّكراري على بروز ذات الكاتب يسوق تجربته الشّخصيّة ملتبسة

[1] المصدر نفسه، ص156.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص293.

[4] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقًا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص87.

بالمتخيّل من الأحداث[1]. وقد نجم عن ذلك مشاهد متناثرة منتزعة من مقامات شتّى، ومراتب زمنيّة متباينة؛ وبذا لا أصل للحديث عن نسق من التّعاقب تنتظم فيه أطوار الحكاية مع راوٍ يجنح إلى توجيه الحدث وترديده، ويسعى إلى التّصوير والتّكثيف، أكثر من بناء حكاية تراعي التّسلسل الزّمني كما هو الشّأن في السّيرة الذّاتيّة. ومردُّ ذلك إلى أنّ هذه السّيرة لم تتأدَّ بصوت الكاتب الواقعي، وإنّما جاءت بصوت الرّاوي الخيالي الذي التجأ إليه حتّى في التّصدير الخارج عن النّصّ؛ إذ ثمّة صلة بين ما هو خارج عن النّصّ وما هو من صلبه، وثمّة قرابة وأواصر بين الكاتب الحقيقي، ومفوَّضه الرّاوي يؤدّي حكاية المرض في نسق ينهض على التّباين بين الموضوعات في الظّاهر، والتّلاقي المحقَّق من جهة ما بينها من علاقات وأسباب يصلها بفعل الكيمياء، وهو ما يجلو سيرة المؤلّف الرّاوي وتجربته بصفة أساسيّة، في حضرة الكيمياء المُلهمة على منغّصاتها.

على هذا النّحو تتشكّل صورة الرّاوي الشّخصيّة من ذات كاتب استحوذ عليها المرض استحواذًا، واستولى عليها الإحساس بالتّهديد الوجودي، وفي سبيل مواجهة ذلك تستحيل ذاتًا متأمّلة تجيل النّظرات في مرض تناقص الكيمياء بغية التّعرف عليه، وسبر خباياه، والوقوف على طبيعة علاقاته بموضوعات النّفس والحياة. ومن هذه الجهة تصبح الكيمياء ذات طبيعة إيحائيّة تسوّي ذاتًا مضطربة، وتُنظّم لها حضورًا خاصًّا في الخطاب، يعدل بالرّواية من كونها نقلاً لسيرة منصرمة لها شروط مرجعيّة خالصة، وتعتمد على التّقرير، إلى كونها فعلاً إبداعيًّا يشكِّل سيرة ذاتيّة بمياسم منفردة يمتزج فيها الواقعي بالوهمي والحقيقي بالحلمي، وتتلوّن لغتها بالتّوقيع والتّصوير. ذلك أنّ "رواية السّيرة الذّاتيّة تحاول دائمًا أن تنطلق من الواقع، ثمّ تتجاوزه وتبقى تعمل على إيهامنا بواقعيّته وأنّ ما تتضمّنه يتّصل بحياة كاتبها من قريب أو بعيد"[2].

---

[1] أقرّ جيرار جنيت بصواب رأي فيليب لوجون "عندما أشار إلى أنّ الحكاية السّيريّة الذّاتية، منذ جان جاك روسو أو شاتوبريان، تلجأ إلى الأسلوب التّردّدي أكثر من الحكاية المتخيّلة". وإلى مثل هذا الرّأي ذهب جنيت لدن دراسته "بحثًا عن الزّمن الضائع" لمارسيل بروست؛ إذ أسند السّرد التّردّدي في الرّواية إلى احتفاء بروست بتقليد النّموذج السّير ذاتي. ينظر: جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000، ص46.

[2] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، الرّباط، ط1، 1999، ص130.

ومن هنا كانت السّيرة منساقة في نطاق إبداع روائي يختلط فيه المحكي من الأحداث بالتّذكّر والأحلام والتّخييل وتداخل الأزمنة وتقاطعها. ولعلّ هذا النّزوع إلى الأفق التّخيّلي المتنوّع المستلّ من الخطاب الرّوائي، والمفارق للخطاب السّير ذاتي الأحادي الاتجاه، من شأنه أن يعكس رؤية جماليّة خاصّة تكشف عن حضور ذات بلغت درجة كبيرة من الانفعال، حيث إنّها لم تهتمّ بنقل موضوع تجربتها السّير ذاتيّة مع المرض، بقدر ما اهتمّت بنقل تجربتها الذاتيّة إزاءه بمنطق الكهل المتأمّل القادر على وصل ألمه النّفسي بتجارب أخرى تصيّرها ذات وجوه متعدّدة، والواعي بنظرة للعالم مغايرة لنظرة من هم دونه في الخبرة والتّجربة. فـ "النّظرة إلى العالم هي تجربة شخصيّة عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميّز ماهيّته الدّاخليّة، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامّة عكسًا بليغًا"[1].

ومن جملة ما يتميّز به راوي "سلالم الهواء" نزوعه إلى الغنائيّة، وإغراقه في الذّاتيّة لاستكناه النّفس وتحليل الواقع. ومن جنس ذلك ما جاء في المقطع الآتي: "في الأيّام القادمة سأرأف بنفسي وأطرد ذاتي الأخرى، ليبقى لي ما يبقى. إنّني لا أخشاهم، بذلك أنتظر أن يداهمونني كما يحدث دائمًا. كأنّهم يريدون اعتقال الهواء. أرسلت خطابًا آخر للمؤسّسة: (تبعثون أشباحكم في الظّلام متخفّين، أنا في انتظاركم في أيّة لحظة). لم أسترح وأطلقت عباراتي المبهمة، هل كنت أتخيّل ذلك الذي ألمّ بي وحدي؟ كلّ هذا هراء محض اختلقته لنفسي، نقص الكيمياء نغّص حياتي.. اكتشفت ما أنا، ولا شيء سيعيدني إلى الماضي. أنا واثق أنّهم ينتظرون أن لا أتخطّى سريري الذي يرافقني كلّ الوقت (...) أَلْتَفِتُ مرّة أخرى، وأتقلّب في حضيض الأوراق، وأبثّ أفكاري القديمة (لأكن مثل الآخرين، هل الآخرون مثلي؟) منهمك بالكتابة وعطر الحياة. من يرضى بهذه البقايا؟ (...) بسبب الشّراب أرى الرّعب الذي يبدأ اصفراره في جسدي، وأقول: ماذا كنت تفعل؟ كيف تفرّط في صحّتك وحياتك؟ لا تعد الكرّة مرّة أخرى. أعد نفسي ألا أكرّر هذه الخطيئة، لكنّي في المساء أكون على جناح السّرعة مغمورًا لفرحة قريبة وزيارة عاجلة للمشرب. في حنايا النّدم، والسّيل الهائل من الأفكار أنهزم"[2].

---

[1] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعيّة، ت: نايف بلّوز، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط3، 1985، ص25.

[2] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص، ص45، 46، 48.

يندرج سرد الرّاوي في المقطع السّابق في نطاق الكلام الذّاتي الباطني، وهو خطاب يقوم على ضرب من المكاشفة يحاول به الرّاوي أن يكافح المرض، وينازل المؤسّسة بخطاب وهمي، كما أفصح بقوله: "محض هراء اختلقته لنفسي". وهو بذلك يعبّر عن إشكالات الواقع التي قد تقوده كمثقّف إلى استعمال أساليب الوهم والنّسيان بغية مواجهة مؤسّسة قمعيّة تكدّ في طبع وجوده بعلامات الخمول والخواء والسّلبيّة، ليهرب إلى الأمام متشبّثًا بعالم الشّراب والانتشاء؛ بما يعكس موقفًا سلبيًّا لذات منكفئة فشلت في مواجهة واقعها، وعجزت عن نيل ما تصبو إليه من أفق للتّغيير بالكتابة فظلّتْ تتقلّب في "حضيض الأوراق" تبثّ أفكارًا قديمة، وهو ما يقوّي إحساس الرّاوي بانغلاق أفق الواقع، والعجز عن المواجهة؛ ليغرق في ذاتيّة مفرطة، ويخضع إلى عالم الوهم والحلم والعبث دليلاً على تأزّم واقعه النّفسي. ولعلّ اتّصال الواقع الدّاخلي المرتج بالواقع الموضوعي المعيش له ما يسوّغه عند تأمّل العلاقات التي تضيء تجربة المرض، فليس ما يتجلّى من ترنّحات الرّاوي في عالمه الفردي بتراكماته المختلفة إلا انعكاس لعالم أوسع يخوض اضطرابًا قيميًّا في ظلّ سيادة مبادىء المؤسّسة التي تناكفه وتنازعه في الوجود، وتغرس فيه الإحساس بالصَّغار والتّفاهة، وتلقي به في كُرَب المرض، وتقلّم فكره. ومتى اعتورت الإنسان مشاعر التّهديد والتّقويض نزل به الرّيب، وانطوى على ذاته يناجيها، ويطلب المجرّد، ظنًّا منه أنّ في ذلك سرّ نجاته. وفي ذلك ما يؤكّد أنّ "الأعمال الفنّيّة تنبثق دائمًا من أناس واجهوا الخطر، ووصلوا إلى النّهاية القصوى للتّجربة، وصلوا إلى نقطة لا يستطيع أيّ كائن إنساني أن يتجاوزها. وكلّما ازدادت جرأة الإنسان على التّوغّل، كلّما أصبحت الحياة أكثر جدارة بالاحترام وأكثر ذاتيّة وأكثر تفرّدًا"[1]. ولعلّ ذلك هو ما يعلّل توطّد النّزعة الغنائيّة في النّصّ التي انعكست بشكل واضح على أسلوب الكتابة المستند إلى التّداعي، وأشكال الحلم، والتّذكر، والاستيهام. كما انعكست على لغة النّصّ بجنوح الرّاوي إلى الخلق والإبداع والعبارة الشّعريّة المفعمة بالتّصاوير، ليصوغ عالمه الخاصّ طامحًا إلى تشكيل سيرة ذاتيّة مغايرة تتخلّق باللّغة. لأنّ "الغنائيّة تحتفل باللّغة حبًّا في اللّغة في حدّ ذاتها ورغبة منها في انتشالها من عبوديّة الاستعمال النّفعي"[2]. وقد يُفهم من ذلك أنّه يعتزل الواقع وينفيه، والحقّ أنْ لا، وإلّا لما أصرّ على

---

[1] غاستون باشلار: جماليّات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص198. نسب باشلار الرّأي السّابق لـ (ريلكه).

[2] عبد الصّمد زايد: المكان في الرّواية العربيّة – الصّورة والدّلالة، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، ط1، 2003، ص322. وقد أحال هذا الرّأي إلى نونوماشير.

التّمسّك بإرادة مواجهة المؤسّسة، والتزام التّضحية منذ عتبة النّصّ، بقوله: "لا أرتاب عن آخر نقطة (...) لا أسحب سماعة الهاتف وأفكّر بأنّي أستطيع الهزء بالحياة والتّنكيل بها! عليهم إعدامي فأنا أكتشف لذّة التّضحية"[1]. وعلى هذا النّحو يتجلّى أنّ الرّاوي يتّخذ حكاية الكيمياء مجالاً ليبدي آراءه في موضوعات أخرى كمواقفه مثلاً من الكتابة، والمؤسّسة، وقد كانت مواقف خليقة بتحقيق وظائف إيديولوجيّة للسّرد. وهو في سبيل تأمّلها والنّظر في حقيقتها يحتكم إلى الذّات، ويعتصم باللّغة.

ولعلّ لجوء الكاتب إلى كتابة رواية السّيرة الذّاتيّة يستجيب إلى إحساسه بأهميّة تجربته، وفائدة تسجيلها، ورغبته في صياغتها بطريقة انتقائيّة، ونظرة العارف المتعالي، وقد خبُر الحياة، لا سيّما بعد تجربة مرض أثّرت في حياة الكهولة التي آل إليها، بل تحكّمت في تشكّلها تحكّمًا كبيرًا لارتباطها بقضايا حياتيّة ومسائل فكريّة أنضجت فكر الكاتب، وبلورت شخصيّته، وأراد أن يحيلنا إلى بعض وجوهها؛ ومن هنا فإنّ السّيرة الذّاتيّة "متنفّس طلق للفنّان، يقصّ فيها قصة حياة جديرة بأن تستعاد وتقرأ، وتوضّح موقف الفرد من المجتمع"[2]. وهذه الصّورة في التّعامل مع السّيرة كفيلة بتصحيح مسار حياة الكاتب، وبناء عالم بديل يتوق إليه؛ فيروي من حياته ما يحلو له مستحضرًا صورة المخاطَب؛ ليشاركه حياة تستحقّ الوقوف على ما فيها من تجارب وخبرات، فوراء هذا المشروع الذّاتي المتلهّف إلى إعادة الاعتبار للكيان، والبحث عمّا يعيد تشكيله في نزاله مع المرض، مشروع مجتمعي يرى فيه الكاتب أزمة تتجسّد في هيمنة النّظام الرّأسمالي، وغزو تحوّلاته شتّى مجالات الحياة. والكاتب بذلك يعقد صلة حميمة بين الذّاتي والموضوعي، وهو ما يكسب الأحداث والوقائع نسقها الواقعي وخصوصيّتها التّاريخيّة، ويكفل للتّجربة الذّاتيّة فرادتها بإخراجها عن النّطاق الفردي إلى الجماعي والإنساني محقّقًا لها صدقًا شموليًّا؛ وبذا تغدو "السّيرة الذّاتيّة هي الحقل المفضّل لمتابعة التّاريخ الفردي في ظلّ التّاريخ العامّ"[3].

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص5.

[2] إحسان عباس: فنّ السّيرة، دار صادر، بيروت/ دار الشروق، عمّان، ط1، 1996، ص99-100.

[3] عبد القادر الشّاوي: سلطة الواقعيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1981، ص302.

- ثانيًا: وجوه التّلاقي بين كافكا والرّاوي

نحا عبد الملك في كتابة نصّه الإبداعي إلى مقاربة نوعيّة بين سيرته الذّاتيّة والسّيرة الذّاتيّة لكافكا. ولعلّ توظيف الكاتب لسيرة كافكا جاء بغية فهم قصّة ذاته ككاتب؛ إذ رأى في كافكا سمتين أساسيّتين تتلاقيان معه. أولاهما معاناة كافكا من مرض تناقص الكيمياء، وثانيهما التّوجّهات الفكريّة التي يؤمن بها كافكا والتي أثّرت على نمط حياته، وأسلوبه في الكتابة.

إنّ المطّلع على رواية "سلالم الهواء" يقف على مواضع كثيرة تُظهر مدى تقارب الرّاوي الكاتب من كافكا. ويمكن أن نقف على القواسم المشتركة بينهما من خلال ما تبرزه الأمثلة في الجدول الآتي:

الرّاوي	كافكا	وجوه التّلاقي
– "فقدت بعض أرطال بدرجة كافية لأفكّر في مصيري إذا نقصت على التّوالي. هل سيبقى لي قليل من الجّسد". (سلالم، ص14).	– النّحافة: "الكيمياء ربّما التي تغلف جسده[كافكا]. بدأ* من هيئته الضّعيفة، كأنّه سيغادر الآن. يعاني بين جسده الذّائب والذّاهب في كلّ لحظة". (سلالم، ص87).	مرض تناقص الكيمياء: مظاهره وآثاره
– "كيميائي تبتكر العزلة والفراغ لفرط اضطرابي". (سلالم، ص30).	– العزلة: "كان محاصرًا بهلوسات التّوقعات السّيّئة والشّعور بالعزلة". (سلالم، ص10.)	
– "قال لي جاري لا يريدون إلا أن تعيش في الخوف، في الاحتمالات الخطرة، وأن يعذّبك الرّهاب كلّ الوقت". (سلالم، ص40).	– الخوف: "كافكا يخاف. ويشعر بالاحتمالات الخطرة". (سلالم، ص41).	
– "أتردّد بلا توقّف، أقرّر أمرًا ما، بعد ثانية ألقيه وأقرّر أمرًا آخر، مختلفًا ومضادًا". (سلالم، ص12).	– التّردّد: كيف يتردّد في أبسط الأمور؟ يعود ويذهب، ولا يذهب ولا يعود". (سلالم، ص10).	
– "أشعر بالانسحاق والإهانة، وتدعوني الأرض لكي أدخل في آبارها ورملها". (سلالم، ص246). "أحدُ أسوأ أعراض الفاجعة هو تحقير الذّات بدرجة مخيّبة. يعيش من يبتلي بهذه الفاقة بالدّونيّة وعدم القدرة على تحقيق أيّ شيء، وإنّ ما يفعله لا يرقى إلى مستوى القبول عند الآخرين".(سلالم، ص261). "يتمادى شعوري بالخفّة إلى درجة إهانة النّفس بطريقة مازوخيّة مختلقة". (سلالم، ص149).	– الإحساس بالدّونيّة: "في رواية (المسخ) يتفاعل مع الشّعور بالانسحاق، ولا يستطيع أن ينعي هذا الشّعور. لا مهرب منه إلا بالتّحوّل إلى (مسخ). مرّة أخرى زمن واسع شديد التّعقيد. عدم التّحديد". (سلالم، ص15). "تتضاعف قسوته على نفسه. يبدأ في جلد الذّات بلا رحمة، ولا ينتهي بقدر قليل من هذه العقوبة التّلقائيّة". (سلالم، ص35).	
– "حريّ أن أتكلّم من دون أن يتعرقل عقلي ولساني. ذلك قد يكون أسهل، يكون رحيمًا، لولا انتفاض صامت في البدن، وحرارة تندفع في المفاصل والدّم. غالبًا ما أكتفي بنصف ما أريد قوله، أو أقلّ". (سلالم، ص11).	– التّلعثم (صعوبة الكلام): "يفكّر في الأمور بطريقة مدمّرة. لا يسعه هذا التّفكير إلا أن يتذكّر صعوبة الكلام (...) الكلام في حاجة إلى نظام، الكلام الأنيق. لا يبدو التّفكير في الأمر يقينًا إلا عند أفراد قلّة. التّورية والغموض. قد يدفعه هذا الشّعور بالامتناع* عن الكلام وتخيّل نفسه". (سلالم، ص57–58).	
– "السّفر إلى الدّاخل كان مأواي. هنا لا أحد يرى أو يسمع". (سلالم، ص26). "وبقيت في دار لا يدخلها الضّوء في اللّيل والنّهار؛ في عالمي الذي لا يبدأ، ويفصّل لي أعبائي مثل خيّاط ماهر. أعدو مسافات طويلة مبتعدًا عن أيّ صوت بشريّ. متأمّلاً. أشعر بهجرتي إلى الدّاخل". (سلالم، ص44).	– الانكفاء إلى الذّات: "يندمج مع الوحدة والخوف. نزوع من الأغلال، وما هو موجود يصبح خارج الحياة، عند ذلك يستطيع الاحتفاء بها (...) تتكيّف حياته مع الدّاخل الذي يشكّل مجمل طبيعته". (سلالم، ص16).	
– "الاختلاط بالآخرين وإن كانوا أصدقاء يخيفني. تسري في أعضائي ارتعاشات، أرى منحدرًا. أعراض متكرّرة	– الوحشة من النّاس: "يفضّل الجلوس مع أشخاص قليلين. كثرة البشر من حوله مفزعة. بين ثلاثة	

---

* هكذا في الأصل.

* هكذا في الأصل.

	أشخاص يكون أكثر تحرّزًا". (سلالم، ص15-16).	تزداد مع وجود أشخاص. كلّما كان عددهم أكبر كان الخوف أشدّ. لا أحتمل أكثر من شخصين في ساعة واحدة. (سلالم، ص44).
	- بين الأنا والآخر: "يفكّر في الآخرين كبيئة مؤذية". (سلالم، ص10).	- "أبقى بعيدًا عن الآخرين، وإذا امتزجت بهم خرجت عداواتهم ورأفتهم المخجلة من مكان إلى آخر". (سلالم، ص30).
	- الخوف من الموت: " هل فكّر كافكا في نجاة أبديّة، في البقاء خارج حدود النّهاية؟ يخشى ذلك. ولا يذهب إلى النّهاية يخشى ذلك أيضًا. يخشى حياته، ويبتعد عن موته". (سلالم، ص16).	"لا تسلم من اشتعال عقلك الذي لا يتوقّف عندما تنام. كوابيس، أحيانًا اختناق. خوف آخر من النّوم يتكرّر. فالنّوم هو موت مؤقّت". (سلالم، ص11). "البقاء في هذا العالم طارىء". (سلالم، ص14). "الشّعور بالنّهاية أو غموض الأيّام القادمة. لو ذهبت إلى عرّافة لن تنتشلني من خوف يربك عقلي". (سلالم، ص39).
الكتابة قضية وموقف	- قيمة الكتابة: "كان كافكا يهرب من الحياة؛ لينجو بالكتابة". (سلالم، ص10). - "إذا لم يكتب فهو رجل فاشل (...) كان ينتظر أن تأتي القريحة ولو لفترة بسيطة لينسى شعوره بالضياع". (سلالم، ص41).	- "عندما تهرب الكتابة وتبدو مستحيلة، يتضاعف بُعدي عن الاندماج في الحياة". (سلالم، ص12). - "الأوقات التي لا أكتب فيها أشعر بمراراة الهزيمة". (سلالم، ص175).
	- الكتابة مسألة وجود ورمز للتّفوّق: "كافكا لا يرضى عن نفسه إلا عندما يكتب. يشعر في لحظات أنّه يعيش، وهو إنسان سوي مثل الآخرين ومتفوّق في الوقت نفسه". (سلالم، ص55-56).	- "الوقت الوحيد الذي أشعر معه بوجودي الكامل هو وقت الكتابة". (سلالم، ص173). "أخيرًا انتشلتني الكتابة من تردّدي لاختيار قرار. هنا مرتع للجمال وسعي للمثل، وانتصار للدّوافع الرّحبة والهادئة. تمنحني الكتابة القدرة على التّأمّل، الانقلاب في النّفس، والهجرة إليها". (سلالم، ص54).
	- الانقطاع عن الكتابة: "يكتب بضعة سطور ويتوقّف (...) يتهيّأ للكتابة، ويقف عند بابها ويطرق بانتظام، ويأمل ويدخل فراغًا دمويًّا مع الأمل. الكتابة لا تأتي، لم يعرف أنّها تتهيّأ بصمت". (سلالم، ص55).	- "هل يمكن بعد هذه التّضحيات أن أنال كتابة تلقى في سلّة المهملات؟ أصاب بإحباط، يحيطني حزن مَن توفي له عزيز: الكتابة ماتت. تترنّم الشّماتة، ومنعطفاتها، لكنّها ليست حلولاً فعليّة". (سلالم، 104).
	- تحدّي عائق الكتابة: "كيف تغلّب على الكتابة؟". (سلالم، ص57).	- "سأكتب لا شيء يعوقني عن الكتابة، لا شيء يبعدني عنها. سأنتظرها بين ألم وآخر، في حراسة الظّفر والانكسار، في بواطن كهوف قديمة". (سلالم، ص43).
الموقف من المؤسّسة	- "المؤسّسة التي يعمل بها. تشترك والرّجال الغامضون في التّنكيل به". (سلالم، ص15). - "لا يستطيع أن يتحكّم في طبيعة المؤسّسة التي يعمل بها ونتائجها واحتياجاتها". (سلالم، ص16).	- "كانت المؤسّسة تلعب، وتنكّل ببقاياي". (سلالم، ص90). "لن ترأف بي هذه المؤسّسة المريضة التي تقيم أعمدتها على حياة النّاس وقتل الكرامة فيهم". (سلالم، ص212). - "المؤسّسة تتحكّم في مساري. يلعبون بي كما يلعب لاعب الكرة بالكرة". (سلالم، ص259).

إنّ الأمثلة في الجدول السّابق كفيلة بالإبانة عمّا بين كافكا والرّاوي من ائتلاف كبير، فقد استقصى الرّاوي ما حفّ بحياة كافكا من ظروف فرضتها الكيمياء المتناقصة، وعلاقة هذا المرض بمسألة الكتابة، والموقف من المؤسّسة. وكلّ موضوع من هذه الموضوعات تصله بالرّاوي أسباب تميط اللّثام عن وجه الكاتب الحقيقي؛ إذ لم يكشف هذا الرّاوي من سيرة كافكا إلا ما كان له صورة مطابقة لذات الكاتب بقصد استدعاء تفاصيل سيرته مع تجربة المرض وهو "بين الشّيخوخة والشّباب"[1]. وبذا تأدّت سيرة كافكا في كفالة الرّاوي، يدركها ويرويها ويتأوّل ظواهرها ومواقفها بحسب تأمّلاته وغاياته وهواجسه ومعاناته، حتّى أنّه ليقف على محطّات خاصّة من حياته ويكشف ما كان محتجبًا على كثيرين ممّن عرفوا كافكا ولم يفهموه. يقول في ذلك: "بعضُ مَن لم يفهموا كافكا، وتجلّياته الصّوفيّة، وأسلحته الملحّة، أساءوا فهمه. وضعوا كافكا على سرير بروكرست، قطّعوا جسده. ولم يكتشفوا غايته"[2]. ولا يخفى ما أراد الرّاوي أن يسوقه من خلال هذا الشّاهد، فهو إذ يعلن عن غموض كافكا، إنّما يُفصح عن قدرته على فهمه، كونه يمرّ بتجربته ذاتها. فكافكا، وإن استحال فهمه حتّى على أقرب النّاس إليه فيليس صديقته: "فيليس تفهم. نصف الحقيقة. النّصف الآخر لا يمكن معرفته أو تخيّله إلا بالدّخول فيه"[3]. فإنّ حقيقته كاملةً تستقرّ عند الكاتب وحده، ويفسّرها تساؤله: "هل كيماؤنا واحدة"[4]. وهو سؤال يقرّر قدرته على استكناه دواخل كافكا وأحاسيسه كونهما يعانيان من الدّاء نفسه، ويتعرّضان إلى صراع يتجانس في ظواهره النّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة؛ ما يكشف عن التّلاقي بينهما. وعلى هذا فإنّ استدعاء الرّاوي لسيرة كافكا، وتتبّع حكاية مرضه، وسلسلة أطوارها وآثارها، والإتيان على ما يبديه من مواقف إزاء بعض القضايا، ما هو إلا استحضار لسيرة الكاتب عبد الملك من حيث ما فيها من آلام وأحلام، ومواقف وآراء في مسائل تتّصل بالذّات والمجتمع. ولقد ذهب فرويد إلى أنّ كثيرًا من كتّاب السّيرة الذّاتيّة "يتّخذون بطلاً ما موضوعًا لمؤلّفهم لأنّهم وبتأثير حياتهم العاطفيّة الخاصّة، يريدون منه أن يكون معبّرًا عن عاطفة خاصّة منذ البداية ثمّ إنّهم إلى جانب ذلك يضفون عليه طابعًا نموذجيًّا ويسبغون عليه كثيرًا من الحقائق التي تكمّل جوانب النّقد

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص85.
[2] المصدر نفسه، ص87.
[3] المصدر نفسه، ص23.
[4] المصدر نفسه، ص29.

فيه"[1]. إنّ هذا التّعامل الخاصّ مع الخطاب السّير ذاتي يسوِّغه تحفّظُ الكاتب من الإحالة على سيرته الذّاتيّة، بصورة مباشرة، وهو ينازل مرضًا نفسيًّا، كثيرًا ما يُتحرَّج من ذكره، ويُخجَل من الإعراب عنه، ومن هنا فإنّ نزوعه إلى هذا الضّرب من المقاربة بينه وبين كافكا ليس إلا تعلّة للخوض في جوانب مكبوتة، ومسكوت عنها من سيرته. ولهذه المقاربة وجه في التّحليل النّفسي؛ إذ تشير إلى عمليّة إسقاط فعليّة، والإسقاط "في التّحليل النّفسي، أسلوب من أساليب الدّفاع عن النّفس وتبرير تصرّفاتها، ويتلخّص في ميل الشّخص إلى أن ينسب خواطره وهواجسه المكبوتة إلى ما هو خارج نفسه تهرّبًا من الاعتراف بها، واطّراحًا لمسؤوليّته عنها"[2].

ومن أهمّ نتائج ذلك شروع الرّاوي بتنظيم سيرة كافكا بحسب مقتضيات خططه في الكتابة التي شاءت أن تُظهر تفوّق الكاتب؛ إذ إنّها وقعت على ما بين حياته وحياة المؤلّف الكبير فرانز كافكا من علاقة إشكاليّة تتجلّى في تجربة نفسيّة لها فرادتها عند كافكا، كونه تمكّن من تحويل محنته إلى منحة بنتاج أدبي رائع بوّأه مكانة مرموقة في الأدب، ونقش حياته في الأذهان. ومن هنا فإنّ حديث الرّاوي عن كافكا ليس خلوًّا من قصد استدراج القارىء إلى أهميّة حياة عبد الملك، وانسجام ظروفها وأحوالها النّفسيّة وتطلّعاتها مع عظماء الكتّاب أمثال كافكا. وقصديّة الرّاوي هذه جعلت النّصّ رهين صياغته وتصوّراته وطموحاته وأحلامه التي حاول أن يبثّها ويبعث فيها الحياة من خلال مرآة كافكويّة يحقّق، بواسطتها، سيرة يختلط فيها ما يتّصل بحياته، بما هو معدود من شطحات الخيال؛ وبذلك عانق السّيرةَ الإبداعُ فسوّاها شكلاً آخر؛ لتضحي ضربًا من الخلق بديلاً من المحاكاة. ومع هذه الصّياغة المختلفة "لم تعدّ السّيرة الذّاتيّة هي إعادة أمينة ومركّزة لوقائع حياة مثيرة، ولكنّها في أغلب الأحيان تصحيح لمسار تلك الحياة، وإعادة بنائها من جديد بالصّورة التي كان ينبغي أن تسير عليها"[3]. وليس في ذلك تزوير للحقائق، وتحريف للوقائع، بقدر ما فيه تعديل للرّؤى، وإصلاح لحقيقة النّفس، واستعادة تماسكها، بالبحث عن حقائقها الخفيّة، والتّشبّث بالجوهري فيها عوضًا عن العَرَضي الزّائل. وليس غريبًا على كاتب إشكالي له منزع وجودي، شأن كافكا، أن يحتفي بمثل هذا الطَّرْق الجدلي في كتابة السّيرة

---

[1] سيجموند فرويد: التّحليل النّفسي والفنّ، ت: سمير كرم، دار الطّليعة، بيروت، د.ط، 1979، ص81-83.

[2] مجموعة من الباحثين: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، د.ط، 1983، ص13.

[3] حميد لحميداني: في التّنظير والممارسة، منشورات عيون، الدّار البيضاء، د.ط، 1986، ص62.

الذّاتيّة، لا سيّما أنّه قد نزع إلى تبنّي الكثير من المقولات الفلسفيّة الوجوديّة التي تضمن له الحريّة المطلقة في التّعامل مع الوجود، وبالتّالي تجعل مساءلة المتلقّي إيّاه عن مسألتي الصّدق والأمانة، موضع نظر وخلاف. فهو حين يردّد "الزّوبعة هم الآخرون"[1]، إنّما يؤكّد مقولة سارتر بأنّ الآخرين يمثّلون عائقًا له في تحقيق وجوده، وصوغ حياته على النّحو الذي يروم. وهو حينما يلحّ على نشدان الحرّية بقوله: "أيّتها الحياة حرًّا اتركيني"[2]، إنّما يؤكّد أنّه سيّد مصيره؛ "فالوجود لا يتوفّر للإنسان إلا حين يحسّ هذا الوجود ويعيه ويمارسه من خلال الاختيار الحرّ"[3]. وعلى هذا فإنّ الهامَّ من سيرته لا يناط بالظّاهر ممّا كان وانصرم من الوقائع، بقدر ما يناط بإدراك الدّفين من الحقائق، والوقوع على الجوهري في الموجودات. مثله في ذلك مثل كافكا الوجودي يسبر مكنونات الحياة، ويتأمّل في أصل الوجود، ويتملّى من تحقيق الانسجام التّامّ بينه وبين عناصر الكون، معمّقًا وعيه بالدّاخل والخارج. يقول عنه الرّاوي: "حين نقرأ كافكا نتحوّل. يعرض في إهابه هيئة ما يحدث. يتخطّى ما يحدث إلى الذي سيحدث (...) يقف كافكا على الجبل المحيّر الذي ينتمي إلى تراب وأحجار وماء وطين"[4]. على هذا النّحو يريد راوي «سلالم الهواء» أن يكيّف رؤاه وتصوّراته، ويكوّن سيرته تكوينًا، بحيث يلتحم الذّاتي بالموضوعي ويتكاملان للنّفاذ إلى لبّ القضايا، واستكشاف دلالتها، وبفضل هذا المنطلق "تعبّر [السّيرة الذّاتيّة] عن توق دائم للاحتفاظ بوجود مستمرّ، إنّها تجديد ودفع آخر لمراحل الحياة الماضية"[5].

– ثالثًا: الرّاوي كاتبًا إشكاليًّا

تبيّن، فيما سبق، أنّ الرّاوي اتّخذ من مرض تناقص الكيمياء لديه وسيلة لعرض تجارب متعدّدة، ولإبداء آراء بطرائق مختلفة. وهذه التّجارب والآراء متى جوّدنا النّظر فيها اتّضح أنّها ليست منسوبة إلى ذات تروي حكاية، بقدر ما هي مرتبطة بذات ولعة بتكسير حدود الحكاية لإقحام داخلها ما ليس من عالمها، وتوسيع نطاقها بنسج خيوط مواقف شائكة. وهذه الذّات هي

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص151.
[2] المصدر نفسه، ص220.
[3] محمّد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص229.
[4] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص، ص87، 89.
[5] حميد لحمداني: في التّنظير والممارسة، مرجع سابق، ص46.

ذات الكاتب الذي يتنزل من عليائه ليندغم بصوت الرّاوي الشّخصيّة. ولعلّ ذلك هو ما سهّل على الرّاوي تمثّل أدوار متعدّدة، فهو ليس مجرّد راو يروي عن نفسه ما وقع له من أحداث، بل هو، أيضًا، راوٍ يكتب، ويعدّ الكتابة جزءًا أصيلاً من سيرته الذّاتيّة؛ إذ كان لحديثه عنها حضور مكثّف وطاغٍ، وغالبًا ما نراه يقلّب النّظر فيها ليمارس دور الكاتب والنّاقد معًا، ويستعرض تاريخه معها في علاقته بتجارب الآخرين، أأنويتفكّر في خططها وطقوسها، ويقف على بابها سائلاً إيّاها سبل الوصول بعد الجفاء، ومزجيًا إليها مناقبها ومحاسنها، ومناضلاً تمنّعَها عنه، ومبديًا ضيق صدره لعدم انطلاق قلمه. وقد اقتضى ذلك أن ينخرط الكاتب في النّصّ انخراطًا يجعله جزءًا منه، من جهة ما جاء فيه من وعي بفعل الكتابة، وأساسيّات بنائه. ويمكن الانطلاق من الشواهد الآتية لتبين ذلك:

1- الكتابة مراحل وتصوّرات:

أ- **مقوّمات التّجربة الكتابيّة:** "الكتابة تأتي عندما نقرأ بانتظام. الانتظام يقودنا إلى رحاب الكتابة. المعاناة أيضًا تتدخّل، الخيال، بعض الجنون والهلوسة. اختلال المرئيّات، علاقاتها الجهمة. يبدو الأمر سحريًّا وملهمًا. متطاولين على كلّ رأي، ومشغولين بنزيف النّهاية"[1].

ب- **طقوس الكتابة:** "أترك كلّ شيء عندما أكتب. أغلق باب الغرفة وأبدأ في القراءة لفترة من الوقت، ينشط ذهني، وبعد كوبين من الشّاي يتوثّب عقلي ويصبح نشطًا للعمل. الورق أمامي وأنا أدخل في امتحان صعب، الفشل فيه وارد"[2]. "بعد كلّ كتابة أشعر بإرهاق مزمن، حالة متخيّلة من الوهن، بعد تركيز هائل. أستلقي على السّرير وأحاول تغذية جسدي، ليستعيد نشاطه"[3].

ج- **إعادة النّظر:** "أقرأ ما كتبت بعد أيّام، لا أقرأ النّصّ في اليوم نفسه"[4]. "نجري بالكتابة ونذهب للتّنقيح"[5]. "ذهبت إلى ما كتبته في السّنوات الماضية هروبًا من الحاضر. بدت هذه الكتابة خارج تصوّري. انقسمت إلى قسمين، قسم يرضيني والقسم الآخر لا يرضيني"[6].

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص49.

[3] المصدر نفسه، ص104.

[4] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص175.

[6] المصدر نفسه، ص130.

د- **عوائق الكتابة:** "لا أستطيع الكتابة ولا أحبّ أن أقرأ، فالكيمياء تأخذني إلى أفيائها. لا أستطيع قراءة ما كتبت. الحروف رجراجة تشبه خربشات الأطفال. أبتسم كي أقنع نفسي أنّني أبتسم، لكنّ المتناقضات تكشف كلّ شيء: الآصابع ترتعش أثناء الكتابة، والحروف تختلط بالحروف، ارتفاع وهبوط ولغة لا نفهمها (...) في حالات أخرى مارست الخدع لكتابة مشوّهة وخرقاء"[1]. "أيّتها الكيمياء التي لا ترأف ولا تختفي، من بعثك إليّ على حين غفلة وأنا أفكّر في الكتابة"[2].

ه- **نقض الكتابة:** "في بعض السّنوات كنت أكتب وأمزّق كلّ ما أكتب، لا أرأف بحالي على الإطلاق (...) أعود للكتابة لكن أتلف ما أكتب (...) أقول بلا تردّد: الكتابة مضيعة للوقت"[3]. "أمزّق ما أكتب من دون توقّف، البؤس، الانهيار، وتوقّع الأسوأ. لم أنقطع عن تمزيق الورق، وفي كلّ مرّة أمزّق الورق أشعر أنّ قدرتي قد ولّت"[4].

و- **ضدّ نقض الكتابة:** "سأعرض عن الماء قليلاً، أجوع وأتأمّل، آخذ قليلاً من الماء والزّاد، وأستمتع برنين الأصوات في الحياة، مع لباسها ومخلوقاتها، كم فكّرت لتنضج الكتابة؟ وكم عدت إليها، حتّى أصبح اليقين آمرًا وأنا مأمورًا، الكتابة تأتي، سأحاول مع المتبقّي من جهد؛ لأصل إلى نهار الكتابة، إن لم أصل أهدأ لتكرار المحاولة"[5].

ز- **ترقّب ولادة الكتابة:** "انقطعت عن الكتابة، ولم أكن ما أفعله هراء. حالة من الخشوع، والأمان بضع سنين. جاءت الكتابة في الوقت المناسب، الكتابة جزء من الأماني، ولاكتشاف آخر"[6].

---

[1] المصدر نفسه، ص265.
[2] المصدر نفسه، ص268.
[3] المصدر نفسه، ص50.
[4] المصدر نفسه، ص130.
[5] المصدر نفسه، ص105.
[6] المصدر نفسه، ص54.

2- الكتابة بناء معرفي ونسق إيديولوجي:

أ- **تعميق الوعي:** "كيف تفكّر أو تكتب أو تقرأ (...) لأيّام لا أفكّر في الكتابة، لا بدّ من تطوير الذّهن والاتّصال بالعالم، لا مفرّ من المعرفة الضّروريّة. ما يجعلنا أفضل من الكائنات الجامدة هو التّفكير، القراءة تعلو بالتّفكير، نرى الحياة على حقيقتها. من لا يقرأ لا يعيش بجذره ولا يرى ومض القرون. من لا يقرأ لا يصل إلى ماء عميق. يبقى في السّطح. ويفضّل المكوث على هيئة السّلامة، فالمحنة البشريّة لا ترحم"[1].

ب- **الكتابة أداة نضال:** "(هل أتوقّف عن الكتابة؟) سألته بوضوح (لا تتوقّف لكن راقب ما تكتب، سنراقبك بدورنا. جئنا بك لنهيّئك للحياة). ماذا أكتب وأنا أتحاشى كلّ شيء. وأصمت. وأضيع. في تقديري أنّه يعرف كلّ شيء"[2]. "فكّرت في ترك الكتابة كي أنجو (...) اختفى بعض الكتّاب من صفحات الصّحف، أصبحت الكتابة كالدّيناميت، اللّيل والنّهار وفخّ آخر (...) الإيمان أن نكتب ونشرح وقاحة المؤسّسة في طقوس هادئة"[3]. "الكتّاب يذهبون إلى المجازر كي لا تكتشفهم المؤسّسة. يهربون من مؤسّسة ويذهبون إلى أخرى"[4].

ج- **النّظر في تجارب الكتّاب:** "عندما طالت مدّة التّوقّف عدت أسأل نفسي، هل أنت الوحيد الذي توقّف عن الكتابة فترة؟ أبحث الآن عن قوارب كثيرة للنّجاة، لكنّ البحث يقودني إلى يأس آخر. يريحني بعض الوقت أنّ الانقطاع عن الكتابة أمر اعتيادي. والكتّاب عاشوا تلك الأيّام القاسية. هو اختبار للنّفس"[5]. "عليَّ أن أرى كتابات الآخرين، ممّن وصلوا إلى آفاق الشّجرة. رأيت أنّ جلّها لا يصل إلى ذهني وهي ليست بالقدر ذاته من الأهمّيّة التي تصوّرتها. قارنت ما يكتبه الآخرون مع ما أكتبه وأمزّقه (...) وصلت إلى نتيجة مثيرة للتّساؤل؛ لست أسوأ منهم، لكنّني أسير الكيمياء"[6].

---

[1] المصدر نفسه، ص104.
[2] المصدر نفسه، ص122-123.
[3] المصدر نفسه، ص137.
[4] المصدر نفسه، ص240.
[5] المصدر نفسه، ص50.
[6] المصدر نفسه، ص130-131.

د- **الكتابة تستدعي راويًا ناقدًا:** "لا أستمتع بالقراءة. أحيانًا أشتري الكتاب بعد قراءة نقد تافه. مثل أعوان الأمير يتعاون بعض النّقاد مع الكاتب الذي يجلس على عرشه أو أنّه يتصوّر ذلك. الاكتشاف يأتي لاحقًا والوضوح يذوب شغفًا أستلهمه من قراءة النّقد؛ عندما أقرأ خداعًا متعدّد الجوانب، خداع مستمرّ*، لا تستطيع أن تراه (...) أقرأ لكاتب معروف نقدًا يقدّس النّقّاد كتابته. حيث تتحوّل سلبيّات الكتابة إلى إيجابيّات. بعض النّقّاد يدمنون النّميمة. الكاتب الغارق في أنانيّته. تأليه صرف وبتر الكلّيّة الزّائفة؛ هذا الكاتب قدّيس أو زعيم، تلك هي أسوأ حالات الكاتب؛ لأنّه يرتفع عن الكتابة والنّاس والتّاريخ"[1]. " كثير من الكتابة لا يستحق الكتابة، كثير من الكتب تصل إلى أيدي النّاس لخداع مخيّلتهم وبؤسهم (...) كلّ كاتب يبدع في كتابة كتاب واحد أو أثنين* من الكتب، وربّما ثلاثة، وهؤلاء هم السّعداء. الكتب الأخرى سقيمة ومملّة كرّسها النّقّاد"[2]. "أرى كتابة الآخرين صاخبة بلا رائحة"[3]. "الخداع الذي يمارسه النّقّاد بوازع المعرفة، معتقدين أنّنا ما زلنا زلالاً"[4].

3- الكتابة ومقوّمات التّفوّق: "تنقذني الكتابة من الشّعور باحتقار الذّات ورغبة الهرب"[5]. "أشعر "أشعر بالطّهرانيّة كلّما قرأت وكتبت. متوحّد مع الكتابة في الحضور متوكّل إلى وقتها، ولا تهزمني كلُّ قوى الكون"[6]. "الشّيء الوحيد الذي أستطيع أن أتفاعل معه هو الكتابة. الجزء القريب من الحياة، الجزء الذي يفهم الموجودات بشكل ملتبس عمّا نفترضه"[7]. "المخلوق الذي يحمل بقائي يدفعني للتّقدّم إلى الأمام ويأخذ بيدي؛ الكتابة! أشعر بالتّميّز"[8].

في هذه الشّواهد يدور الرّاوي الكاتب على نفسه يحكي سيرة الكتابة لديه، ويُضيء مَظهرًا من مظاهر نضجه الفنّي بامتلاك ناصية الكتابة، وإصراره على شحذها بإعادة النّظر في أدواتها،

---

* هكذا في الأصل.
[1] المصدر نفسه، ص174.
* هكذا في الأصل.
[2] المصدر نفسه، ص131.
[3] المصدر نفسه، ص240.
[4] المصدر نفسه، ص132-133.
[5] المصدر نفسه، ص49.
[6] المصدر نفسه، ص105.
[7] المصدر نفسه، ص129.
[8] المصدر نفسه، ص156.

ومراجعة شروطها، والاحتكام إلى وعي نقدي يشتغل لتحقيق غاياته ومقاصده منها. وبذا تبدو تجربة الكتابة محلّ نظر وتدبّر في صيرورتها إلى الوجود بعد مخاض عسر من التّحوّلات. إنّها تحوّلات تصوّر كاتبًا إشكاليًّا يعيش تجربة كتابيّة محفوفة بالتّلاشي ومهدّدة بالتّقويض، تعكسها، من ناحية أولى، حياة ذاتيّة مطبوعة بالقلق، وقد أثقلتها هموم المرض، وحالت بينها وبين دروب الكتابة. ويفصح عنها، من ناحية أخرى، واقع مرجعي ملتبس ينتج مثقّفًا نمطيًّا ما هو إلا صورة تؤطّرها معايير نقديّة معطوبة، ومؤسّسة قمعيّة توجّه الخطاب وتعطّله. والرّاوي يلحّ على ضرورة إيجاد مخرج من خلال البحث عن مسالك الكتابة؛ لذا نجده كلّما ولّى وجهه شطر رواية الأحداث، انكفأ إلى تجربة الكتابة لديه ليقحم ما هو خارج النّصّ داخله، فيعلن، وهو بصدد كتابة الرّواية، عن تصوّراته عنها، ويتحدّث عن طرائق سرد الأحداث، وأساسيّات كتابتها. وهو ما يعدّ خرقًا في تقاليد الكتابة المعهودة؛ ذلك أنّ مسألة التّفكير في كيفيّات الكتابة وخططها، إنّما هي مسألة تعكس وعيًا مفهوميًّا يخصّ الكاتب، وتقنيّة ميتا سرديّة تأتي في باب الإعداد المبدئي، والتّفكير الأوّلي في بنية الحكاية قبل تقديمها للقارىء؛ إذ ليس يعنيه خطط الرّاوي في بناء الأحداث وإنتاجها. وكأنّ مراد الكاتب من وراء ذلك أن يختم أثره الأدبي بختم التّميّز، كونه لا يقلّ شأنًا عن غيره من الآثار التي نالت إعجاب النّقاد، وأن يبرهن، أيضًا، للمتلقّي أنّه صاحب موهبة وإبداع ومقدرة على النّقد، وبالتّالي فهو متمكّن من نقد عمله، ومدرك للجوانب والمقاييس التي تجعله على درجة كبيرة من التّفوّق، وغايته الأبرز من وراء ذلك إقناع القارىء بقيمة عمله، ومنحه أدوات كشف النّصّ ومفاتيح الوصول إلى بؤره الإبداعيّة، وما فيه من طرح إشكالي.

ومهما يكن من تجاوز للرّاوي الكاتب، فإنّ ما يسرده من أحوال قصته مع الكتابة، وما يطرحه من آراء ورؤى إزاءها ليست ببعيدة عن سيرته التي التبست فيها أصداء الماضي وتداعياته بصور الحاضر. فنصّ "سلالم الهواء" ذو طابع سير ذاتي ولكنّه يخرج على نهج جلّ كتّاب السّير الذّاتيّة؛ لأنّ راويه لا ينقل لنا ما انقضى من أطوار حياته الشّخصيّة، وإنّما ينقل ذكريات من حياة كهولته تمتزج بفعل التّذكّر في حضرة سيرة الكتابة. فهو، إذن، يُجري أحاديثه من منطلق ذاتي؛ إذ يروي ما يوافق اختياراته، وتأمّلاته، وتصوّراته، وطموحاته، وكيفيّات الكتابة التي يعدل إليها، وبذا يكون الماضي أقرب إلى الخلق والابتكار منه إلى النّقل والتّكرار.

ما يكشف تمرّدًا على المعتاد به ينزاح جنس السّيرة الذّاتيّة عن المقاييس التّقليديّة والمستقرّة، فليس الهامّ هنا الوقوف على سلسلة من التّطابقات بين الوجه والقناع، بما يغري القارىء، ويُشبع فضوله في كشف الأسرار، وتلذُّذَه بالوقوع على خبايا حياة خاصّة. وإنّما الهامّ الاستجابة لمقتضيات كتابة تستكنه بواطن الوقائع والموجودات، وتتغلغل إلى جوهرها، وتنشدّ إلى جماليّات الكتابة الرّوائيّة. وقد أفضت بالرّاوي سيرة الكتابة هذه إلى مزج الواقع الحقيقي بالمفترض الوهمي؛ مُحدِثًا بينه وبين القارىء مسافات مفتوحة للتّواصل والتّحاور والمكاشفة والمغامرة والإبداع والخلق.

هكذا تتشكّل ذكريات الرّاوي الكاتب على مذهب في الكتابة ناشز عن المألوف في كتابة السّيرة الذّاتيّة، حيث نجده في لحظة الكتابة يصوغ الأحداث بصورة تعدّ ضربًا من الخيال أكثر من كونها أحداثًا وقعت للشّخصيّة. ومع هذا التّصوّر "لا ضرورة للقول بتطابق ضمير المتكلّم في السّيرة الذّاتيّة «أنا» مع شخص له وجود فعليّ (أي كاتب) بل ويمكن اعتبار تلك «الأنا» بدون إحالة، أو أنّها لا تحيل إلا إلى صورة مخترعة"[1]. وقد يكون لهذه الصّورة ما يسوّغها عند راوي "سلالم الهواء" المستجيب لنداءات قلمه المُلهم يحاول به أن يغيّر أوضاعه، ويصلب عوده وهو في طور مرض لا يفتأ يفتك به، وفي حياض مؤسّسة عنيدة لا تكلّ عن مناوأته وتقويض وجوده؛ ولذا كان حديثه منزّلاً في سياق مقارعة الواقع بالمتخيّل بكتابة تهيىء له تمرّدًا على المرجع، وتؤسّس نظرة متعالية للموجودات يتوق أن يبلغها. يقول في توضيح ذلك: "عندما أكتب أدير حياتي بشكل أفضل، وأطرّز العالم بالخيال. الخيال فعلي بدليل أنّه ذو أثر كبير"[2]. ويقول: "الكتابة هي احتمال لمستقبل أقلّ اعوجاجًا وتلاشيًا"[3].

إنّ تكلّم الرّاوي على تجربة الكتابة في النّصّ تعكس عمليّة بحث مضنية يحاول بها أن ينتصر على أزمته الذّاتيّة، وما يعانيه من مأزق خارجي، وبها، أيضًا، يروم إدراك وعي جديد بالمحتمل في الكتابة، والممكن في الواقع، بهما يتجاوز التّصوّر التّقليدي. وفي ذلك يقول: "في هذه الفترة أبحث عن ما يسلّيني وينعش نفسي. أعرف أشياء كثيرة من خبرات الكتابة، وأستعين

---

[1] جان ستاروبنسكي: النّقد والأدب، ت: بدر الدّين القاسم، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1976، ص79.

[2] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص129.

[3] المصدر نفسه، ص10.

بها لمعالجة هذا الشّلل البغيض. علينا أن ننظر إلى الكتابة كلّ الوقت. قد تكون وراء منطق غريب. لو نسيناها فسنعبر أو تعبرنا من دون اتّصال، وكأنّنا أغراب عن بعض (...) الحياة في مجملها هي كتابة. الكتابة تمنحنا نوعًا من الصّفاء الكلّي والجامح. نرى الحياة بعمق حتّى اليأس، وابتكار وسائل جديدة للهروب منها"[1]. ومن الواضح أنّ ما في لغة هذا المقطع من آيات الصّنعة تقف شاهدة على نزوع الرّاوي إلى نحت سيرة ذاتيّة إبداعيّة، يقف وراءها كاتب محترف يربط تجربة مرضه، وتصوّراته ومعتقداته، بتجربة الكتابة لديه؛ لينسج وجوهًا من ذكريات مفقودة من لغة مرهفة، لا وجود لها خارج فعل الصّنعة والخلق، "فالصّور والإلقاء والمعجم تُولَد من جسم الكاتب وماضيه لتغدو شيئًا فشيئًا آليّات فنّه ذاتها"[2]. وكلّ ذلك يعدل بالرّواية عن كونها نقلاً لسيرة منصرمة إلى كونها فعلاً تتخلّق به سيرة أخرى تأدّت من سيرة الكتابة التي انشغل بها الرّاوي أيّما انشغال، وكأنّ النّصّ هو الذي يخلق الحياة وليس العكس.

ومن هذه النّاحية يتبيّن أنّ كثيرًا من حديث الرّاوي عن الكتابة لم يكن مندرجًا في إطار تقرير ما يمكن الاهتداء بتعاليمه، والرّكون إليه من أجل إنتاج كتابي مألوف. وإنّما هو منزّل في نطاق البحث المتواصل الذي لا يني، والتّساؤل الذي يتشوّف إلى أساليب مغايرة تضمن له خروجًا عن النّمطي. ولذلك فهو عندما يأتي على سيرة الكتابة يسبغ عليها أوصافًا تصويريّة يعدل بها عن الإحالة إلى مراجع بعينها خارج النّصّ، ويجعلها رهينة عمله الإبداعي، وحسّه النّقدي؛ لتقترن بما هو متخيّل ووهمي. فالكتابة وجل وأجل وأمل، وهي التّأمّل، وفيض في الرّوح، وفيها حيويّة وحياة، ودعوى للعذاب، وامرأة لعوب، ولها سموق وفتنة، ومثل الحبّ من طرف واحد، ووردة، وهدير، وتأويل مذهل، وفجر جديد، ووهم، ولعنة، وتلسع، وتهرب، ومسدّس مليء بالرّصاص.. هكذا تتشكّل تجربة الكتابة، وبهذه الطّريقة في صياغتها، يغدو الكلام أقرب إلى التّصوير المتّصل بلحظة التّكلّم منه إلى سرد ذكريات بعينها. حتّى أنّ المنقضي من الأحداث المتعلّق بمرض تناقص الكيمياء والمؤسّسة، يمتلك، في حاضر الكتابة، وجودًا جديدًا وخاصًّا، ويكتسي مواصفات ليست له على وجه الحقيقة. فالكيمياء صديقة، وأفعى، وشجاعة، وتتلامع مثل النّجوم، وتتلصّص، ولا تحصى، ولا تحسّ، ولاتنتهي، وهائمة، وهي البراءة،

[1] المصدر نفسه، ص51.

[2] رولان بارت: الكتابة في الدّرجة الصّفر، ت: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص17.

والفضيحة.. أمّا المؤسّسة فشيطان نائم، وتتلوّن عبر السّنين، وتتسلّق حلّة الشّمس، وتدنو من الجحيم، وتتعرّى، ويسيل لعابها ودمها، وأكسير الحياة ومشقّتها، وتُضمر الخوف، وتحفر أرضها وتنتظر الثّمر، وتستنزف حياتنا، وتبحث عن الرّاوي، وتجابه النّفس والعقل.. وقد يجمع الكاتب بين هذه الموضوعات الثّلاثة في مقاطع يحتفي فيها بالصّياغة بأسلوب تعبيري رمزي يعكس نظرة ذاتيّة للأشياء والأحداث، ويكشف عن تعاظم الأنا الغنائيّة في السّرد؛ ما أفضى إلى طغيان الوظيفة التّعبيريّة على الوظيفة المرجعيّة. ولئن جاءت هذه المقاطع للتّعبير جماليًّا عن أفكار ما في الواقع؛ فإنّ التباسها بالسّياق الذّاتي، المتّصل بسيرة الكاتب وهو في اللّحظة الحاضرة للكتابة، يحيد بها عن تمثّل المرجع بشكل بيّن؛ وبذا يستحيل السّرد ضربًا من الصّنعة المحض، يكتسي صبغة مفعمة بالتّصوير وأفانين الكلام، ويحيل إلى ما هو بصدد الوقوع لحظة الكتابة، أكثر من إحالته على ما وقع. وكأنّه فعل تخلّق ذهني، ينبثق من النّفس، أكثر من كونه مرتبطًا بالحقيقة. وذلك على غرار المقطع الآتي: "تفكير في العمل: المؤسّسة والجنرال المدير. التّركة ثقيلة والمسؤوليّة تزدحم مثل أقدام تتراكض في ممر ضيّق ترفع النّفس الخطرة وتظهر وحشة الكتابة وضراوة الأمل، ويصبح الاستقرار لحظة عابرة. نشعر بالخلل في منتصف الطّريق؛ إذ عدوّك فيك. نتعرّف إلى أنفسنا من جديد. يشتبك معنا هذا الشّعور بالتّورّط. عندما يسمع الذّهن المريض انحسار الأمل يصبح الإدراك صعبًا، وكلّ ما أراه وهمًا لا أكثر"[1].

يجيء هذا المقطع ليعرّي تهافت الواقع الرّأسمالي، وما تضطلع به المؤسّسة من ممارسات قمعيّة في نطاق العمل؛ ليغدو مديرها جنرالاً يجسّد قوة النّفوذ الرّأسمالي، ويستميت في الدّفاع عنه بالتّطاول على خصوصيّة الآخرين، وإجبارهم على التّنازل عن جزء من سيادتهم، ليصير العمل أداة استعباد وقهر، ويضحي الإنسان كائنًا مستلَبًا. وبمقتضى ذلك تغيب الحرّيّة من حياة الفرد والجماعة؛ وهو ما تولَّد في ذات الرّاوي فشعر بانسداد الأفق، واستعصاء الخلاص في ظلّ قيم تُجهز على إنسانيّته، وتحيل فاعليّته، ككاتب، مرضًا وعجزًا. وآية ذلك قوله: "قلت وأنا أنظر في عيني المدير أنّني* أصاحب الحياة بالكتابة. أكتب في الحياة برمّتها. قال لي أنت لا تعرف مقدار البؤس الذي تتحدّث عنه. تمارس خدعتك أمام الآخرين، وتنسلّ مثل الذّبابة الهاربة من

[1] المصدر نفسه، ص172-173.

* هكذا في الأصل.

صحن العسل"[1]. إنّ مثل هذا الواقع يجسّد تهديدًا وجوديًّا يقمع الكلمة، ويصادر حرّيّة التّعبير. ومن هذه النّاحية يعدّ الرّاوي ممارسة فعل الكتابة مسألة وجوديّة يمكن بها أن يواجه فعل المؤسّسة القمعي. فــ "الكتابة بالنسبة للكاتب هي الطّريق المتكاملة لتجسيد حضوره"[2]. وهذا المسعى يمكن أن يحقّق شروطًا إبداعيّة ذات نزعة قيميّة؛ لأنّ الكتابة، حينئذ، بمواجهتها أيّة جهة مستبدّة، تستمدّ شروطها ليس من نسق الحرّيّة، بل من نسق مصادِر ومستلِب ينتزع من الكاتب كينونته، ويحرمه من ممارسة فعل الكتابة، وهو ما يجعل التّمسّك بها يحمل بعدًا أنطولوجيًّا، وتجربة خاصّة تمنح الرّاوي وجودًا له معنى وقيمة، وتهيّيء له سلطة مضادّة يقاوم بها عوامل القهر والنّسف في عالميه الدّاخلي والخارجي، كون "الكتابة هي العلاقة بين الذّات والمجتمع"[3].

وبهذه الطّريقة يشتدّ حضور الرّاوي فيما يروي يصوغه وينظّمه وفقًا لمرئيّاته وهواجسه، فكلّ ما يحكي ملتبس بمزاجه، ولا يستقلّ عن تحويله وتحويره، ما يؤسّس اتّصالاً لطيفًا بين الواقع والمحتمل، وبين ما هو محكي وما هو معيش. ومن شأن هذا التّداخل أن يكثّف الإحساس بالذّكريات وما فيها من أحداث، وينزع بها منزعًا جديدًا يدنو بها من عالم خيالي، ليقيم لها صورة جديدة تَفي بالمتطلّبات الذّاتيّة للرّاوي الكاتب. وبذا تتجاوز الأحداث إطارها المرجعي المحدّد، لتنخرط في فضاء إبداعي متعدّد. وهو ما يقتضيه منطق التّواشج بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة القائم على استذكار زمن أفل يقترن بفعل الرّواية ويحكي وقائع عالم معيش، وزمن آخر يرتهن بحاضر الكتابة ويتّصل بذات مبدعة تتوق إلى استشراف عوالم مشتهاة. يقول في ذلك: "كان الدّاخل يدعوني للحضور والبقاء في كهف قديم. بدت الأشياء في هذا الوقت محيّرة، أخيرًا انتشلتني الكتابة من تردّدي لاختيار قرار. هنا مرتع الجمال، وسعي للمثل، وانتصار للدّوافع الرّحبة والهادئة. تمنحني الكتابة القدرة على التّأمّل، الانقلاب في النّفس، والهجرة إليها"[4]. في هذا المقطع يبرهن الرّاوي الكاتب كيف تكون الكتابة أداة من أدوات التّغيير، والانتقال عبر الحدود؛ إذ تفتح له طريق التّحوّل من "كهف قديم" متوقّع ومألوف، وتجتاز به إلى عالم منتظر ومفارِق لما فيه من "انتصار للدّوافع الرّحبة". إنّه جدل الحياة في انطوائها على ثنائيّات متناقضة تنغلق

---

[1] المصدر نفسه، ص123.

[2] عبد الكبير الخطيبي: الرّواية المغربيّة، ت: محمّد برادة، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، د.ط، 1971، ص122.

[3] رولان بارت: الكتابة في الدّرجة الصّفر، مرجع سابق، ص21.

[4] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص54.

عليها، ولكنّ الرّاوي يستعين بالكتابة لينفتح على "مرتع الجمال"، ويستولد تجربة كتابيّة مباينة، يعتصم بها ليسبر الحياة، وهو يرى أنّ حقيقتها موجودة في معانقة عالم المثل. وفي ذلك ما يوجب له الانسجام مع جوهره الإشكالي، بالتآلف مع تحوّلات ملامح رؤيته المزودجة المتطلّعة إلى عالم آخر بديل غير هذا العالم المرئي. وعلى هذا تبدو الكتابة مرآة تختصر سيرة الرّاوي الكاتب، وتعكس الواقع وضدّه. ذلك أنّ "الوجه الرئيسي في السّيرة الذّاتيّة يمتلك معناه في علاقته بعالم من المثل ليتجاوزه وهذا العالم لا يمتلك هو الآخر معناه إلا إذا استمرّ في الفرد وبفعل هذه التّجربة المعيشة. وهكذا نرى في الشّكل «البيوغرافي» قيام توازن بين دائرتين في الحياة، كلّ منهما غير منجزة وعاجزة عن أن تحقّق إنجازها باستقلال عن الأخرى. إنّنا نرى انبثاق حياة جديدة، تتوفّر على طبائع خاصّة وتمتلك اكتمالها ودلالتها المتلازمتين بطريقة مفارِقة: إنّها حياة البطل الإشكالي"[1].

وخلاصة القول إنّ السّيرة الذّاتيّة في رواية "سلالم الهواء" تتشكّل من منطلقات غير مألوفة؛ إذ لم يكن يعتني الرّاوي برواية حياةٍ شخصيّةٍ متدرّجةِ الأحداث، متعاقبة الأطوار، بقدر ما كان يعتني بسرد حدث فريد غيّر مسار حياته في إحدى مراحلها، ويتعيّن هذا الحدث في مرض الكيمياء، الذي اتّخذه تعلّة للخوض في مسائل أخرى تخصّ الواقع المرجعي النّاهض على اقتصاد رأسمالي. وبذا انفتحت سيرة الكاتب على جدل التّفاعل بين الذّاتي والموضوعي، والمتخيّل والواقعي عن طريق التّزاوج بين الميثاقين السّير ذاتي والرّوائي. وهو في تشكيل عوالم سيرته يُخضع حكايته لمقتضيات الكتابة القلقة حتّى لا انفكاك له عنها. فقد كانت تجربة الكتابة موضوع نظر، وطالما تعسّرت عليه وهو يزاولها، فيناضلها، ويجد ذلك سبيلاً لاستمرار وجوده، وسلاحًا لمواجهة أشكال الصّراع التي تعتريه. ومن هنا تغدو تجربة الكتابة جزءًا أصيلاً من السّيرة الذّاتيّة للرّاوي؛ لذا شرع في الوقوف عليها ومساءلة شروطها وأدواتها وطرائقها وغاياتها. وقد استطاع، بهذه المساءلات، أن يتجاوز، بفعل الإبداع الكتابي، دائرته الذّاتيّة إلى أفق أرحب ينزع إلى مجادلة النّصوص ويسعى إلى نقدها، وتحويلها تحويلاً ينبىء عن إضفاء سمة الخصوصيّة والحداثة على الرّواية.

[1] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص135. والرّأي لجورج لوكاتش.

– رابعًا: الرّاوي صوت منفرد وأصداء تتنازع

من المسائل التي تسترعي الانتباه في نصّ "سلالم الهواء" تنويع مصادر التّخييل، ومكوّنات الكتابة؛ فقد تعددت أنماط الخطابات، ومستويات اللّغة والأسلوب. ومن قبيل ذلك:

– الخطاب الدّيني: "كنتم في ضلال مبين"[1]*.

– الخطاب التّراثي: "خلع الشّيخ ملابسي ليجلدني بالعصا وهو يقول لي (إنّ الجنّ فيك وعلينا بإخراجهم*. سنعيده* إلى مأواه القديم! سيعود كلّ شيء إلى مجراه) (...) قال لي الشّيخ الحكيم: انزع كلّ ثيابك، فالجنّ لا يسيرون إلا وهم عراة. إذا كنت عاريًا. جنّيك جاء سائحًا من بغداد إلى الخليج، سابحًا في الفضاء ليلة واحدة"[2].

– الخطاب الفلسفي: "الزّوبعة هم الآخرون [محاكاة لسارتر]"[3]. "التّفكير الوجودي المجرّد! القدريّة التي تنقذنا من اليأس"[4]. "كلّنا فائضون عن الحاجة"[5]. "كلّنا مسيّرون في هذه الحياة ولا نختار أمرًا"[6].

– الأسطورة: سرير بروكرست[7]. رحلة أوديسيوس[8]. جلجامش[9]. جنّة طيبة[10].

---

[1] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص123.

* هذا القول فيه محاكاة للآية الكريمة: "لقد كنتم أنتم وآباؤكم في ضلال مبين". سورة الأنبياء، آية 54.

* هكذا في الأصل.

* هكذا في الأصل.

[2] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص237-238.

[3] المصدر نفسه، ص151.

[4] المصدر نفسه، ص208.

[5] المصدر نفسه، ص211.

[6] المصدر نفسه، ص259.

[7] ينظر: المصدر نفسه، ص87.

[8] ينظر: المصدر نفسه، ص68.

[9] ينظر: المصدر نفسه، ص212.

[10] ينظر: المصدر نفسه، ص234.

– الخطاب الشّعري: "(إذا اشتاقت الخيل المناهل أعرضت عن الماء واشتاقت إليها المناهل) شاعر عربي"[1]. "وما الغبن إلا أن تراني صاحيًا وما الغنم إلا أن يتعتعني السّكر/ شاعر عربي"[2]. "أذكر الخيّام وأردّد أشعاره للهواء: قد مزّق البدر ستار الظّلام/ فاغنم صفيّ الوقت وهات المدام"[3].

– الخطاب التّراسلي: "تلقّيتُ رسالة أخرى من البنك: [بما أنّك لم تجب على الإنذار السّابق، ولم تحاول الاتّصال بشؤون الموظّفين انتهينا إلى قرار فصلك، تعال لتستلم حقوقك]"[4].

وأمّا على مستوى اللّغة والأساليب فتقابلنا كوكبة من النّصوص ذات طبائع متباينة، تبرز السّمة التّناصيّة للرّواية، وتوفّر لها طابع التّفاعل الشّفوي المفتوح على اختيارات لغويّة متعدّدة، وتنزع بها، أيضًا، إلى كليّة الصّياغة[5]، حيث توظَّف اللّغة لاستقطاب فضاءات إنتاجيّة متنوّعة مشوبة بالرّمز والخيال والواقع، وتحيل إلى الذّاتي والموضوعي، والفردي والجماعي. وكلّ ذلك كفيل بانفتاح النّصّ الرّوائي على غيره من النّصوص، والتّجاوز باللغة من الإبلاغ إلى الإبداع. وحسبنا الأمثلة الآتية دليلاً على ذلك:

- التّناصّ: "الفرار أم الرّدى"[6] (أبو فراس الحمداني). "ما نحن إلا أحجار تنتظر وطأ (المعرّي)"[7].
- المحاكاة السّاخرة: "كل الطّرق لا تؤدّي إلى روما"[8].
- أمثال: "حَشْرٌ مع النّاس عيد"[9].
- عبارات مسكوكة: "إنّه مرض العصر"[10]. "برق خُلَّب"[11]. "الجدران لها آذان"[12].

---

[1] المصدر نفسه، ص105.
[2] المصدر نفسه، ص127.
[3] المصدر نفسه، ص258.
[4] المصدر نفسه، ص117.
[5] اقتبست مصطلح "كليّة الصّياغة"، وما يفيده في بعض دلالاته من بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ، ص611.
[6] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص55.
[7] المصدر نفسه، ص285.
[8] المصدر نفسه، ص176.
[9] المصدر نفسه، ص225.
[10] المصدر نفسه، ص45.
[11] المصدر نفسه، ص264.
[12] المصدر نفسه، ص295.

- تهجين: السّايكترك، ANAFRANIL، الفوستر، الأوفرتايم، الكوميدينو، السّيراتونين، التّستوستيرون.

إنّ هذه الشّواهد على كثرتها في النّصّ لم تكشف عن نزوع الرّاوي إلى السّمة الحواريّة التي تفترض تعدّد الأصوات، وتنوّع الرّؤى، والمواقف الإيديولوجيّة[1]، فالرّاوي في "سلالم الهواء" يحتكم إلى أحاديّة الرّؤية والموقف الإيديولوجي. وقد سلك هذا النّهج مع جميع الأقوال والاستعمالات اللّغويّة التي استوعبها نصّه، ليعكس نظرة خاصّة توافق رؤيته. ولعلّ مردّ هذا إلى أنّ عبد الملك كان يكتب أثرًا أدبيًّا تتداعى فيه أصداء سيرة ذاتيّة ماضية، وأخرى هي صنعة لسيرة ينشئها قلمه لحظة الكتابة. ذلك أنّ ما يميّز السّيرة الذّاتيّة المتخيّلة من السّيرة الذّاتيّة الحقيقيّة، كما يرى باسكال إيفري، هو استيلاء صوت الرّاوي ونظرته إلى الأشياء على الأولى[2]. الأولى[2]. ولذا جاء صوت الرّاوي الكاتب غالبًا على أصوات الرّواية، التي اتّخذها لتجلّي وجهة نظره، وتلهج بلسانه؛ إذ نراه يأتلف مع ما يتجانس ومواقفه الإيديولوجيّة، ويؤيّد مذهبه ذا التّوجّه الماركسي المشوب بنزعة وجوديّة. ومن أمثلة ذلك، استلهامه وجوديّة سارتر، ويجسدها قوله: "الزّوبعة هم الآخرون"، محاكيًا مقولة بطل مسرحيّة (الجلسة السّريّة): "الجحيم هم الآخرون"، ومصدّقًا على مضمونها، وبرهان ذلك إيمانه بأنّ المؤسّسة، بشتى أنماطها، لَمّا يحدّ من حريّة الإنسان في اتّخاذ قراره، وتقرير مصيره. وقارىء "سلالم الهواء" يقع على الكثير من الخطابات التي تتّسق مع صوت الكاتب، ومنحاه الفكري، فهي بمثابة نصّ معضّد يقوّي رؤيته. أمّا النّصوص المضادّة، فيقف الرّاوي منها موقف المناوىء؛ لذا كان يعدل ببعض التّراكيب عن أصولها، في سعي منه إلى تسييرها وفق مقاصده، ورؤيته. وأوضح دليل على ذلك ما جاء في المحاكاة السّاخرة من تصرّف وتحويل، حيث يحاكي المثل في الأسلوب، ويحيد عنه في

[1] يعرف ميخائيل باختين الرّواية البوليفونيّة بقوله: "إن الرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الرّوائيّة، توجد دائمًا علاقات حواريّة، أي: إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي Counerpoint". ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص59.

[2] ينظر: محمّد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة (من سنة 1976 إلى سنة 1986)، دار صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2003، ص428. وقد أحال هذا الرّأي إلى:

Pascal A Ifri: Focalisation et récits autobiographiques,L'exemple de Gid,in Poétique,72,nov.1987,pp.483.

المضمون[1]: "كلّ الطّرق لا تؤدّي إلى روما"، موظّفاً ذلك للتّعبير عن كيفيّات حياته، ومواقفه منها. وكذا كان شأنه مع بقية الخطابات والاختيارات اللّغوية إذ لم يأت بها إلا على جهة تأكيد إيديولوجيّته المناهضة للمؤسّسة الممثّلة للنّظام الرّأسمالي، فيستحسن ما يوافقه، ويناهض ما يعارضه، بأساليب شتّى.

هكذا يتجلّى نزوع الرّاوي الكاتب إلى فرض سلطته على الأقوال يرغب فيها، ويعتنق فكرتها، أو يرغب عنها، ويناوئها، ومقياسه في كلّ ذلك مدى انسجام تلك الأقوال مع رؤيته. وإذا كان هذا شأن الرّاوي مع الخطابات والتّراكيب المشار إليها آنفًا، فكيف يكون حاله مع الشّخصيّات التي انتثرت أصواتها في الرّواية؟

لقد تبيّن، فيما سبق، أنّ الرّاوي الكاتب في "سلالم الهواء" تولّى سرد حكايته الذّاتيّة باستعمال ضمير المتكلّم المفرد، والحاصل من ذلك مجيء جميع الأحداث والأقوال والأفعال في النّصّ محمولة في ذاكرته، يدركها بوعيه وحلمه ووهمه، ويبثّها بصوته. ولئن تأدّت جميع أصوات الرّواية بلسان الرّاوي من خلال حوار باطني كبير يستوعب كلّ أرجاء النّصّ ويهيمن عليه؛ فإنّها قد تباينت في أطروحاتها، فهي تأتي إمّا لتناوىء صوت الرّاوي. ومن قبيل ذلك صوت مدير المؤسّسة: "قال لي [المدير] صودرت حياتك منذ زمن، وأنت تبحث عنها في كلّ مكان. فكّر في الحريّة التي تراها قيدًا، في القيد الذي تراه حريّة"[2]. وصوت رئيس القسم: "يقول: أعرف هذه الحالة، لكنّ المدير لا يفهم، وإن فهم المدير لن يرحمه المدير العامّ لإدارة المصرف. أنت ترى هذه الآلة الكبيرة، ونحن ترس صغير، لو تعطّل هذا التّرس عطبت الآلة. يتعاطف معي ويقول: اسمع لو تعاطفت معك سأفقد وظيفتي"[3]. وصوت المخبرين: "شتائم أخرى تليها شتائم: أيّها البائس المنبوذ من جسدك (...) (انتبه نحن فيك)"[4]. وصوت الطّبيب: "يغمرني السّايكترك ببعض الجمل المشجّعة الباهتة [الشّبح لا يظهر إلا للأذكياء، ولا يحبّ أنصاف

[1] في المحاكاة السّاخرة Parody "نجد المؤلف ... يتحدّث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنّه، بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب، يدخل في هذه الكلمة اتّجاهًا دلاليًّا يتعارض تمامًا مع النّزعة الغيريّة". ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص282.

[2] محمّد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص124.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] المصدر نفسه، ص142.

الأذكياء.] (...) (من الأفضل أن تفكّر بطريقة إيجابيّة) هزء آخر من الطّبيب"[1]. وإمّا الضّرب المقابل من الأصوات فتتلاقى مع تصوّرات الرّاوي، ومن هذه الأصوات صوت الزّوجة: "توقَّفْتُ خارج باب المدير ساعات طويلة، كان عليّ الانتظار حتّى الظّهر، رغم أنّ الموعد ضُرِب لي في الصّباح. عندما شرحتُ لزوجتي ما حدث بصورة منهكة قالت: لكي تفكّر في الأسى فالمؤسّسة تعيش على الخوف. تخاف هي من خوفك، من دون ذلك تبقى وحيدة لا تستطيع المقاومة"[2]. والأب: "عندما نسأله يقول: المؤسّسة سافلة ومهنتها الهلاك، كلٌّ يراها غير ما هي عليه. يبدو إعلان ربّ الأسرة غامضًا! وعندما تعطّل عن العمل كان يقول نقيض ما تلاه علينا"[3]. والجيران: "قال لي جاري لا يريدون إلا أن تعيش في الخوف، في الاحتمالات الخطرة، وأن يعذّبك الرّهاب كلَّ الوقت"[4]. والأصدقاء: "أجلس مع آخرين أروي لهم روايتي فيقولون لي (أنا أشعر بك.. مررتُ بذلك.. كانت تجربة فاحشة.. ما زالت طيّ سجادها). أكون ممتنًّا لهذا الصّوت الذي يجلبني إلى الحياة (تحلّى بالصّبر) يقول آخر، ثمّ يبدأ حكايته..."[5].

إنّ هذه الأصوات على الرّغم من ازدواج رؤاها؛ فإنّ ذلك لا يجعلها ذات بعد بوليفوني متعدّد؛ وممّا يفسّر ذلك التباسها بصوت الرّاوي، إذ ينقلها بذاته المدركة وكأنّه هو صاحبها، فيعلن ما يشاء، ويواري ما يشاء. وفي ذلك ما يدعم قصديّته، وإن لبس لبوس الحياد، وادّعى موضوعيّته بالتماس وسائط توهم باستقلال الشّخصيّة عن صوته ورؤيته. وذلك باستعمال علامات خطّيّة تتمثّل في النّقطتين العموديّتين، والأقواس، إلى جانب معلنات القول[6]، وتحديد أطراف المتكلّمين. ولعلّنا نلحظ ذاتيّة الرّاوي تخترق الأصوات من خلال اللّغة المستعملة التي تُجري لغة الأقوال على سمت واحد، على اختلاف قائليها. فهي لغة مثيلة للغة الرّاوي، وبعيدة

---

[1] المصدر نفسه، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص122.

[3] المصدر نفسه، ص118.

[4] المصدر نفسه، ص40.

[5] المصدر نفسه، ص44-45.

[6] يمعن راوي "سلالم الهواء" في اصطناع الحياديّة، ويتحمّس لإيهامنا بعدم تدخّله فيما تسوقه الشّخصيّة من قول أو وجهة نظر باستعمال الفعل «قال»؛ إذ **"**قد يكون «قال» هو الفعل الوحيد المحايد حقًا**"**. على خلاف بعض الأفعال التي تحمل شحنة وصفيّة مثل «تمتم»، أو دلالة تقويميّة مثل «أسف». ينظر: محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، مرجع مذكور، ص43. وقد اقتبسه من:

Dominique Maingueneau, Elements de linguistique pour le texte litteraire, Bordas, 2eme edition, Paris, 1990, p.92.

كلّ البعد عن التّقرير، مصطبغة بالتّصوير الموسوم به النّصّ برمّته، ما يعكس نظرة ذاتيّة، تنبىء عن تصرّف الرّاوي في تلك الأصوات، ينطقها بعباراته، ويخضعها إلى صياغته للتّعبير عمّا يريد، وييمّم وجهات نظرها أنّى شاء بما يكشف عن مقاصده؛ فتلتبس به، وتصدر عن رؤيته. ولذلك فهو عندما ينقل لنا أقوال الآخرين يقحمها في كلامه إقحامًا، وفي مواضع عديدة ومتفرّقة، فلا سياقات لها واضحة، ولا مناسبات مخصوصة، ولا شرط حكائي مبرَّر، ولا يلمّ شعاثها إلا الغاية التي في نفسه. وكأنّ همّه من طرح هذه الأصوات التقاط ما يؤكّد رؤيته، والانتصار لمذهبه، بالكشف عمّا يناوئه من آراء؛ فيقف منها موقفًا مضادًّا، وينفّر منها، ويفضح عيوبها ومثالبها بآراء مضادّة يلتحم مع أصحابها، ويجلّي مذهبه عبرها، وكأنّها أبعاض منه، ومرآة عاكسة لأعماقه. وبذلك يتبيّن أنّ اختلاف الشّخصيّات، وتغاير رؤاها ومواقفها لم ينشأ عنه تعدّد الأصوات، فلقد جاءت لتشييد رؤية الرّاوي الكاتب بوجوه متقابلة، على اعتبار أنّ كلّيّة الموقف، وإثبات صحته لا تتمّان إلا بالجمع بين الأطروحة ونقيضها. ولعلّ جميع ذلك يجعل المتلقّي لا يستبعد أن تكون هذه الرّواية ذات طابع سير ذاتي، يشتدّ فيها حضور الكاتب بلغته ومذهبه، فيكون صوتًا جامعًا لأصداء تؤيّده، وأخرى تعارضه، لوظيفة تقريريّة قوامها الكشف عن تجليّات حياته، وأخرى حجاجيّة تؤكّد رؤيته، وما يدين به من اعتقادات.

ومن الدّليل على ذلك انتخاب الرّاوي شخصيّات ليبيراليّة وثيقة الصّلة بالنّظام الرّأسمالي، والإحالة إلى ما يكشف هويّاتها، ممعنًا في رصد كلّ الملامح التي تسلّط الضّوء على اختلال قيمها، وانحطاط علاقاتها، وريب تعاملاتها. بل قد نجده يُجري على لسانها، وهي منطوية في صوته، أفكارًا تتّهمها، وتفضح انتماءها إلى نظام برغماتي يضخّم ثروة أصحابه على حساب غيره من الطّبقات المكدودة، ويسلك، في سبيل ذلك، طرقًا ملتويّة تسيّر القانون وفق أهواء مريديه. ولتوضيح ذلك يمكن الوقوف على رسالة مدير المؤسّسة إلى الرّاوي[1]:

"مدير المصرف يقول لي: نحن موجودون في الغرفة التي أنت فيها هذه السّاعة، نرى ملامحك المدهشة والمثيرة، لا نعوّل عليك فأنت محضّ ثوب يطرّز خوفه من كلّ شيء، لا شيء

---

[1] وفي تعيين حدث استلام الرّسالة، ومباشرتها بالقراءة، يقول الرّاوي: "يصلني مكتوب أبيض يكشف عن أسنانه الملوّثة". ثمّ يختم الحدث بقوله: "طويتُ الورقة ووضعتها في الكوميدينو القريب منّي (...) في الصّباح التّالي جاءني أبي مبكّرًا، رأى الرّسالة فوق الكوميدينو".
ينظر: محمد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص، ص108، 113-114.

يقف في طريقنا"[1]. يأتي هذا الشّاهد ضمن درجتين سرديّتين مختلفتين، الدّرجة الأولى يتنزّل فيها الرّاوي، حيث يذكر فعل القول، وصاحبه: "**مدير** المصرف **يقول** لي". أمّا الدّرجة السّرديّة الثّانية فيندرج فيها مقول القول، حيث كلام المدير وقوامه رسالة يخاطب فيها الرّاوي. إنّ هذا التّباين بين درجتي السّرد من شأنه أن يخلق مسافة بين الرّاوي والشّخصيّة، وهو ما يجنّب الرّاوي نسبة الأقوال إليه، لا سيّما أنّه حرص على نسبة الكلام للمدير باستعمال معلن قولي "يقول لي"، تتلوه نقطتان عموديّتان، ينقل بعدهما قول المدير ضمن خطاب مباشر يأتي لتقليص المسافة بين القول ومرجعه الشّخصيّة تقليصًا كبيرًا؛ إذ "يتظاهر فيه السّارد بإعطاء الكلمة حرفيًّا لشخصيّته"[2]. وبذا تتبدّى لنا حياديّته تجاه ما يروي. غير أنّ عدوله إلى هذا المسلك من التزام الحياد لا يجيء إلا في إطار المراوغة، من حيث إنّ المروي جميعه ليس له من وجود مستقلّ عن ذاته التي انفتح عليها النّصّ، وعليها انغلق.

ومن أُولى القرائن، التي تكشف حضور الرّاوي في رسالة المدير، حجمُها؛ إذ تمتدّ إلى ما يقارب الخمس صفحات، مع أنّها أتت لغاية تقريريّة تفيد إخطار الرّاوي بإقالته عن العمل؛ وبذا فإنّ الرّسالة تنطوي على مفارَقة بين موضوعها التّقريري الرّسمي، وما يقتضيه في الأصل من اقتضاب وإيجاز شديدين، وبين الحجم المتضخّم الذي تأدّت من خلاله. إنّ هذه الإطالة أوّل علامة تشير إلى ظهور آثار الرّاوي في كلام المدير، ولكنّها ليست العلامة الوحيدة، فالظّاهر من بنية الرّسالة وأسلوبها ولغتها ومضمونها، أنّ الرّاوي يفرض تسلّطه على الرّسالة بكليّتها، ويخضعها لغاياته ومقاصده التي يريد إيصالها؛ فما من قول في الرّسالة إلا وهو متضمّن لعلامات تحيل على ذاته المناوئة للنّظام الرّأسمالي.

ولعلّ ممّا يسوّغ له هذا التّدخّل الصّريح هو أنّه مَن تولّى رواية ما جاء في الرّسالة ضمن مونولوج يستوعب أقوال المدير، ويجعلها لا تخرج عن نطاق صوته ورؤيته. ويتّضح هذا أكثر ما يتّضح في طريقة نقله مضمون الرّسالة، إذ يُسقط ديباجتها، ويضعنا، فورًا، إزاء متنها؛ لخدمة الهدف الإعلامي فيها، وهو إعلان سلطة المدير الماثلة في إذلال الرّاوي وتحقيره، وإحاطته بجوّ من الارتياب والشّكوك؛ تغييبًا لوعيه، وإمعانًا في تقويض حريّته وإنسانيّته ليستحيل عبدًا

---

[1] المصدر نفسه، ص109.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبدالجليل الأزدي، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط1، 1996، ص187.

ينفّذ الأوامر، ومجرّدَ وظيفة يؤدّي مهامه إزاء المؤسّسة. ومن هنا فإنّ هذا التّصرّف في بنية الرّسالة، وما عليه المقدّمة من استهلال قمعي، وكأنّها تصدع بمذكّرة تهديد تصدر من جهة مراقِبة، فضلاً عن افتقارها إلى التّركيز، واللّغة المحايدة، والدّقة والموضوعيّة اللّتين تقتضيهما رسالة رسميّة؛ لَيشي بإقحام الرّاوي تصوّراته وتوجّساته في أقوال المدير، وإن تظاهر، شكليًّا، بخلاف ذلك. وعلى هذا يتّضح أنّ تحرّر الشّخصيّة من صوت الرّاوي، لا يعدو أن يكون ضربًا من الصّنعة الخادعة.

وإلى جانب ما تقدّم تتكشّف أمور أخرى تعلن عن هيمنة وعي الرّاوي على الرّسالة، وكيفيّات إدراكه لها؛ فلقد أجرى على لسان المدير أقوالاً تدينه، وتميط اللّثام عن وجهه السّلبي، وأنانيّته المرضيّة، وتعلن عن تداعي قيمه في ظلّ اقتصاد حديث ينهض على الملكيّة الفرديّة، ويتبنّى البيروقراطيّة الإداريّة، واللامعياريّة الأخلاقيّة[1]، ويفرض على العمل نسقًا من السّرعة والآليّة والنّمذجة، وينزع بالإنسان نحو التّدجين والتّنميط. وذلك على غرار ما نقف عليه في الشّواهد الآتية: "نحن مأمورون بدورنا، بكلِّ ما هو خاطىء (...) نعتذر لك أوّلاً وأخيرًا لكنّ قراراتنا مقدّسة وواضحة. نريد لها الحياة وأن تطيع نطاقها، وأن تتعلّم كيف تسير بأثقالها التي لا تعرفها، بطريق مملوء بالحفر (...) سترى أنّنا لم نتّخذ حياتنا. خصوصيّتك لن تستطيع الصّمود طويلاً بلا تناغم مع الآخرين"[2]. "قوانين العيش، كتبها مجهولون اختفوا ما إن قبضوا ثمن هذه القوانين"[3]. "أنت تعرف أنّني أمام الإدارة لستُ إلا عبدًا صغيرًا، أتلوّث بالأقذار (...) ليس سرًّا أن أشرح أنّني تلقّيت إنذارًا من الإدارة، مثلك تمامًا، إنذارًا يهدّدني بالفصل إذا لم أكن حازمًا معكم"[4]. ولعلّ هذه العلاقة الآليّة من أبرز الشّواهد على سيطرة صوت الرّاوي على الرّواية، وتمكّنه من أقوال الشّخصيّات وتوجيهها على النّحو الذي يريد؛ ولذا فلا مجال للحديث عن

[1] في توضيح هذا المفهوم يقول دوركهايم: "يطلق لفظ اللامعياريّة على ذلك الوضع الذي تتغيّر فيه سلالم القيم والمعايير وتصبح غير قابلة للتّعريف. وبالطّبع لا يعني هذا اختفاء كلّ المعايير بل استحالة الوصول إلى تعريف أحادي وثابت لها". وقد كتب أحد النّقاد في سياق حديثه عن أزمة الذّات في مجتمع هو فريسة للامعيارية: "إنّنا إذن أمام ظاهرة انقسام ذات طبيعة إيديولوجيّة بين الفرديّة ومحيطها الاجتماعي، إنّه النّتاج الطّبيعي للحظ من شأن الفرد". ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص، ص26، 166. على التّوالي.

[2] محمد عبد الملك: سلالم الهواء، مصدر سابق، ص109-110.

[3] المصدر نفسه، ص111.

[4] المصدر نفسه، ص112.

الحوار الذي من أوكد خصائصه التّبادل المباشر بين الشّخصيّات؛ ذلك أنّ "العلاقات الآليّة وحدها هي التي تفتقر إلى الطّبيعة الحواريّة"[1].

ومن أبرز آثار حضور الرّاوي، أيضًا، في هذه الرّسالة، تسخير صوت المدير لفضح ما أفضت إليه الرّأسماليّة من نزعة تشييئيّة تتجلّى في انهيار العلاقات البشريّة، وتوثين الآلة كقوّة تهدّد الطّبيعة الإنسانيّة، وانصرافها إلى تطبيق مبادىء التّرشيد الأداتي والحسابات الدّقيقة على مجالات الحياة كافّة، بما يؤدّي إلى استلاب كينونة الإنسان، وخواء جوهره، وتجريده من ضميره، وتحويل قِيَمِهِ الدّاخليّة الوجدانيّة، التي تضمن لحياته نبلها وسموّها وحميميّة علاقاتها، إلى قيم خارجيّة ماديّة ترسّخ مبدأ الملكيّة لتحقيق أرباح ماديّة باهظة، فالمادّة هي الغاية، وما الإنسان إلا وسيلة إليها. وهو ما توضّحه الشّواهد الآتية من الرّسالة: "ماذا تعرف عن خبايا كلّ هؤلاء الذين يعملون صامتين أمام الآلات اثنتي عشرة ساعة كاملة، متعاطفين وتابعين (...) استعدّ لكلّ ما لا تستطيع. استعدّ لرسم ابتسامة بغيضة، وتحيّة باردة (...) المؤسّسة في طلبك حتى تنفيك"[2]. "مجلس الإدارة عبد أمام المساهمين، وهؤلاء يهدّدون بسحب أموالهم إذا لم نربح ربحًا فاحشًا. أصحاب رؤوس الأموال سعداء. المال يجيء بالسّعادة لا الأقذار فقط (...) فالمال سيّد كلّ شيء"[3]. "قبل فترة نسيتَ ولم تلاحظ بعض الأصفار، فسلّمت أحد الزّبائن مئة ألف دينار بدلاً من عشرة آلاف، هل تعتقد أنّ الأصفار ليست لها قيمة؟ ماذا لو أنّ هذا الزّبون لم يكن طيّبًا وأعاد المبلغ؟"[4]. "مشكلتك مع الأرقام. قد تتعرّض للسّحق بسببها، الأصفار على وجه التّحديد. الأصفار هي كلّ شيء. الأصفار عظيمة. انتهيتَ وابتدأتْ"[5].

ولا يكتفي الرّاوي بما سبق من تدخّلات تقييمية منحازة إلى رؤية يساريّة فحسب، بل قد يجعل فكر المدير يتماهى مع فكره ويرتهن إلى نزعته الوجوديّة، ويتجلّى ذلك في ترديد هذا المدير أسئلة وجوديّة من مثل: "هل امتلكنا قوة الاختيار وبأسه؟ هل جئنا بإرادتنا؟ هل رغبنا في الحياة ونحن أجنّة؟"[6] إنّ أسئلة المدير هذه تتّسق وأسئلة الرّاوي، ورؤاه التي كثيرًا ما بثّها في

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص59.
[2] محمّد عبد الملك، سلالم الهواء، مصدر سابق، ص110.
[3] المصدر نفسه، ص112.
[4] المصدر نفسه، ص111-112.
[5] المصدر نفسه، ص113.
[6] المصدر نفسه، ص111.

مواضع متفرّقة من الرّواية. فهي تنبثق من أقواله: "لم جئنا إذن"[1]. "لماذا جئتُ إلى الحياة"[2]. "كلّ شيء مرسوم ومحدّد، إنّه القضاء الذي ولد معي وأنا رضيع في المهد"[3].

وهكذا يتبيّن، من جميع الشّواهد السّابقة، أنّ ما أظهره الرّاوي من نأي بنفسه عن صوت المدير ليس إلا قناعًا مزيّفًا يخفي وراءه إدراكاته الذّاتيّة إزاء قيم إيديولوجية مناوئة، يعجز عن نقلها بحياد قد يصرفه عن إدانتها، وإبطال مقولاتها.

وإذا ما تحوّلنا من طرائق تركيب الرّسالة، وغرضها، وما تبثّه من مواقف، إلى سمة أسلوبها وقفنا على أمارات أخرى تدعم توجيه الرّاوي الأقوالَ. وآية ذلك بروز أسلوب التّحقير والسّخرية الذي ظلّ المدير يصم به سيرة الرّاوي في العمل على امتداد الرّسالة، بما يحقق وظيفة المصادرة والتّهديد ونسف الذّات. وهي أفكار تصدح بهواجس الرّاوي، إذ كثيرًا ما أشار إلى مثلها في أنحاء النّصّ ليفضح ما تمارسه المؤسّسة ضدّه من أعمال قهر واضطهاد. وهو ما يجعل صوت المدير نظيرًا لصوت الرّاوي المضطهَد، ومردِّدًا وعيَهُ المقموع. يقول المدير: "كنت تحضر إلى البنك وأنت في غاية المرض، ورغم أنّك كنت لا تفعل شيئًا سوى طرد الزّبائن من المؤسّسة، من يقبل رؤية وجهك البائس (...) أنت غير موجود"[4]. "لا ترحل لستَ الوحيد الذي تحوّل إلى ذبابة، أو حيوان، لم نجد مثيلاً له. أمثالك ملايين وعندهم الحيرة نفسها (...) ليس أنت الذي تكتب بالآلة، لا تختار، أنت حروف على ورقة بيضاء صغيرة تافهة نستطيع الاستغناء عنها؛ هذه محنتك وهذه فواجعك، ذهبت إلى مكان لا رجعة منه"[5]. "أنت مريض، اتّفقوا اتّفقوا على أنّك وباء خطر وتفّاحة فاسدة، هل تعرف مغزى ذلك؟ لا بدّ من إطاعة الأوامر بحذافيرها"[6]. "البطالة ستتركك فريسة للدّوار الذي في عقلك، والوهن الذي يفترسك (...) هل ذهبت لطبيب نفسي مثلنا؟ افعل ذلك لتستعيد بعضًا من قواك، وطرفًا من بهجتك"[7]. وبذا تصبح الرّواية استبطانًا للذّات الرّاوية واستكشافًا لوجوهها المختلفة، وما صوت المدير وغيره في

[1] المصدر نفسه، ص60.
[2] المصدر نفسه، ص223.
[3] المصدر نفسه، ص222.
[4] المصدر نفسه، ص109.
[5] المصدر نفسه، ص110.
[6] المصدر نفسه، ص112.
[7] المصدر نفسه، ص113.

ائتلافه واختلافه إلا مرايا تعكس صوتها وهواجسها وإدراكاتها، وبها تحاول أن تعي حقيقة داخلها وخارجها.

يتبيّن من هذا أنّ ما عدل إليه الرّاوي، في هذه الرّسالة، من إخفاء لصوته إنّما كان على سبيل الإيهام لا الحقيقة؛ وبناءً على ذلك فإنّ ما يُلاحظ من تباين ظاهر بين قول الرّاوي وقول المدير بسبب تنزّلهما طيّ منزلتين للسّرد مختلفتين لم يكن سوى تغاير خادع؛ إذ ترجعان، في نهاية الأمر، إلى أصل واحد هو الرّاوي، بسبب تحكّمه في مبنى الرّسالة ومعناها. فهو صانع أحداث الرّواية وأقوالها، والمتصرّف فيها بمقتضى سمة ذاتيّة قيميّة. ومن هنا كانت الرّسالة مشبّعة بالقرائن والعلامات التي تكشف عن الطّابع الذّاتي للكلام. ما يجعلها، على الرّغم من جهتها الرّسميّة، تنبو عن وظيفتها المرجعيّة التّقريريّة، وتنزع منزعًا ذاتيًّا يوافق صوت الرّاوي الكاتب، ويحقق له غايته المتجلّية في إدانة مدير المؤسّسة من فمه. وهذا التّقابل بين الأصل التّقريري الذي ينبغي أن تكون عليه الرّسالة، والنّزعة الذّاتيّة التي أتت عليها، يكشف عن تعامل الرّاوي مع أصوات الرّواية جميعها تعاملاً أحاديًّا يركّب فيه الأفعال والأقوال والأحوال بحسب مزاجه، ووجهات نظره فيها. وممّا يعلّل ذلك انخراط الرّواية بجملتها ضمن سياق مناجاة باطنيّة تستلزم تعاظم ظهور الذّات في أنماط القول، وأشكال الرّؤى.

وليس نهج الرّاوي في نقل رسالة المدير إلا وجهًا من وجوه نهجه المتّبع في جميع أحداث الرّواية. وعلى هذا يتبدّى أنّ الطّابع الحواري الذي لجأ إليه الرّاوي في بناء روايته، إنّما يأتي قناعًا يوهم بأنّه ينحو منحى الحواريّة، والوجه أنّ أصوات الرّواية لا تخرج عن نطاق تصوّراته الإيديولوجيّة، ومقيّدة برؤيته التي كان لها سلطان مكين في النّصّ، بما يتيح له الاستئثار بالسّرد عن طريق عمل استبطاني متّسع، والتّحكّم في صياغة أقوال الرّواية بلغته الخاصّة، وتسيير أحداثها بمشيئته. ولعلّ نزوعه إلى طرائق وأساليب مستلّة من مقوّمات الرّواية البوليفونيّة يأتي بغرض إيهام القارىء بحياديّته، والسّلوك به إلى الإقتناع برؤيته الإيديولوجيّة.

الفصل الخامس

التّبئير

تعدّ مسألة التّبئير من المسائل الضّروريّة في فهم عناصر العالم القصصي، وأبعاده الدّلاليّة والجماليّة؛ إذ إنّ أحداث هذا العالم لا يمكن أن تتبدّى في صورتها التّخييليّة إلا من خلال مبئّر يضطلع بتقديم المادّة الحكائيّة، ويعمل على تنظيمها بحسب الزّاوية التي ينظر منها إليها. ولقد نبّه تودوروف إلى ما تضطلع به الرّؤية[1] من دور بالغ الأهميّة في تنسيق ما يجري في الحكاية من أحداث وأقوال وأفعال، وما قد تفضي إليه من تنوّع الحدث الواحد وتعدّده بسبب تعدّد المواقع والمنظورات[2]، "ففي الأدب لا نكون أبدًا بإزاء أحداث أو وقائع خامّ وإنّما بإزاء أحداث تقدّم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين"[3]. ولهذا فإنّ النّظر في أيّ واقعة مبأّرة يقتضي النّظر في الجهة التي يصدر منها الفعل التّبئيري، فقد ينهض الرّاوي بالتّبئير؛ ليكون مصدر النّظر في الأشياء وإدراكها، ينسّقها ويقوّمها انطلاقًا من موقع خاصّ، وقد تكون الشّخصيّة هي الذّات الرّائية، تركّب الأحداث على مقاسها وتصوّراتها.

---

[1] مصطلح الرّؤية، ووجهة النّظر مصطلحان مثيلان لمصطلح التّبئير، وقد اقترنا به في كثير من الدّراسات النّقديّة. ولقد لاحظ جيرار جنيت أنّهما مصطلحان يركّزان بشكل كبير على حاسة النّظر. وفي حقيقة الأمر أنّ الأشياء لا تدرك بالنّظر فحسب، بل تدرك بحواس أخرى؛ ولذلك يرى جنيت أهمية "استبدال السّؤال الأوسع «مَن يدرك؟» بالسّؤال «مَن يرى؟»".

ينظر، جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000، ص83.

ينظر أيضًا كتابه: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمّد معتصم، وعمر حلّي، وعبدالجليل الأزدي، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط1، 1996، ص201.

[2] ميّز غريماس مصطلح المنظور من غيره من المصطلحات، فـ "مصطلح المنظور يقوم على العلاقة بين الرّاوي والمرويّ له، خلافًا لمصطلح وجهة النّظر الذي يفترض وجود ناظر. فتحديد المنظور هو عمليّة اختيار يجريها الرّاوي في ترتيب البرنامج السّردي".

ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون/ دار لبنان للنّشر، بيروت، ط1، 2002، ص161.

[3] تزفيطان تودوروف: الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط2، 1990، ص51.

والحديث عن التّبئير يقتضي الوقوف على ضروبه، وأكثر علماء القصص تواضعوا على ثلاثة أقسام، وضبطوا لكلّ قسم حدودًا تميّزه من غيره. ويمكن توضيح ذلك بما صنّفه جيرار جنيت من أنماط التّبئير[1]:

- التّبئير الصّفري: ويرتبط بالحكاية غير المبأّرة. وهو نمط تجسمه الحكاية الكلاسيكيّة عمومًا.
- التّبئير الدّاخلي: ويتّصل بزاوية النّظر التي تنظر منها الشّخصيّة إلى الأشياء من مجال حصري. ويتأدّى هذا التّبئير من خلال ثلاثة أنواع. فإمّا أن يكون تبئيرًا ثابتًا يتعلّق بشخصيّة واحدة. ومثال ذلك رواية (السّفراء) لجمس، حيث يمرّ كلُّ شيء من خلال ستريذر. وإمّا أن يكون تبئيرًا متغيّرًا ينتقل من شخصيّة إلى أخرى. كما هو الحال في رواية (مدام بوڤاري) لفلوبير، فالشّخصيّة البؤريّة فيها هي شارل أوّلاً، ثمّ إيما، ثمّ شارل مرّة ثانية. وإمّا أن يكون تبئيرًا متعدّدًا كما هو الحال في الرّوايات التّرسّليّة، حيث يروى الحدث الواحد مرّات عديدة بحسب وجهة نظر شخصيّات مترسّلة عدّة. وهو ما يبرز في القصيدة السّرديّة (الخاتم والكتاب) لروبرت براونينك، وتروي عن قصة جنائيّة ينظر إليها القاتل، فالضّحايا، فالدّفاع، فالاتّهام على التّوالي.
- التّبئير الخارجي: ومع هذا الضّرب يتصرّف البطل في الحكاية أمامَنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه. وهو ما يتجلّى في بعض قصص همنگواي، مثل أقصوصة (تلال كفيلة بيضاء).

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص201-202. النّماذج الرّوائيّة أعلاه أشار إليها جنيت نفسه.

وقد اقترح تودوروف مصطلحات أخرى لهذه الأنماط، وجسّمها بما يأتي:

الرّؤية من الخلف: الرّاوي > الشّخصيّة.

الرّؤية مع: الرّاوي = الشّخصيّة.

الرّؤية من الخارج: الرّاوي < الشّخصيّة.

لمزيد من التّوضيح، ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1، 1992، ص58-59.

هذه إذن بعض الملامح النّظريّة لمسألة التّبئير، وسوف نختبرها على رواية "الينابيع"، دون اعتساف يُخضع النّصّ إليها، وذلك استجابة لطبيعة النّصوص الإبداعيّة التي قد تنأى بنفسها عمّا هو مقرّر في منطق الأدب. وممّا يسوّغ دراسة هذه المسألة في هذه الرّواية بالتّحديد هو ما اتّسم به التّبئير فيها من تحوّل مستمرّ، ليس بسبب تنوّع المبئّرين فحسب، وإنّما، أيضًا، بسبب ما اتّخذه الرّاوي الرّائي من أساليب تصرف نمط تبئيره من وجهٍ يتظاهر بعدوله إليه، إلى وجه آخر خفي. وهو ما يكشف عن حضور له مكين في توجيه عمليّة التّبئير إلى درجة تتزعزع معها الحدود المضبوطة بين مستويات التّبئير. ولا يخلو هذا التّوجيه من غايات ومقاصد تجعل رؤية الرّاوي الخيالي تشاطر رؤية كاتب متعالٍ يقلّب نظره في الأحداث انطلاقًا من اعتقاداته وتصوّراته الإيديولوجيّة.

ولقد تبيّن، سابقًا، أنّ راوي "الينابيع" اتّخذ من البحرين، في العشرينيّات من القرن المنصرم، فضاءً يعكس من خلاله تجربة وجود لعديد من الشّخصيّات، وأفق تحوّل لواقع اجتماعي واقتصادي وسياسي. لذلك عمد في تصويره الشّخصيّات، وعرضه مجريات الأحداث إلى تعرية الواقع، والكشف عن مظاهر تحوّلاته وتغيّراته، وتجسيد رؤى شخصيّاته التي تنوس بين إرادة التّغيير، وبين الانكفاء على القديم، من جهة أولى. وبين روم المصالح الذّاتيّة، أو التّحرر من إسار الذّات للانفتاح على قضايا الوطن، من جهة أخرى؛ ممّا يعكس تفاوت درجات الوعي، واختلاف المواقف والمواقع. إلا أنّ ما انطبعت به هذه الشّخصيّات من مياسم الضّياع والقلق والتّناقض والاستلاب يُصيّر التّباين بينها تماهيًا وانصهارًا. وليس من الغريب، والحال هذه، أن تعيش كلّ شخصيّات الرّواية صراعًا يجلّي تأزّمًا نفسيًّا وفكريًّا يبرز بوضوح في مصائرها ومآلاتها، تبعًا لانعكاسات واقع مضطرب ومتدهور، ورشوحات إيديولوجيّة متباينة ومتضادّة.

ولم تبرز، في الغالب، وجهة نظر الشّخصيّات إزاء ذاتها المأزومة وواقعها المتهافت إلا من خلال راوٍ تولّى نقل وقائع الرّواية، بجزأيها "الصّوت" و"الماء الأسود"، بواسطة ضمير الغائب، ومن خارج الحكاية؛ وقد مكّنته هذه الدّرجة السّرديّة من الانفتاح على عوالم متعدّدة، والاطّلاع على أحوال شخصيّات متنوّعة، ومنحته، أيضًا، حريّة واسعة في كيفيّات تركيب الأحداث، وطرائق تقديم الشّخصيّات، وبيان ملامح تطوّرها، وتصوّراتها ورؤاها. وقد أفضى ذلك لأن

تكون علاقة الرّاوي بالمروي ملتبسة؛ إذ يكشف حضوره عن تعامل مع الأحداث والشّخصيّات تعاملاً فيه الكثير من التّصرّف والتّوجيه بحسب غاياته، وزوايا نظره. وهو ما يعلن عن انحيازه إلى طرف على حساب طرف آخر. فكيف يتجلّى ذلك؟

– أوّلاً: تبئير يتحوّل ويعرّي الذّات

إنّ احتلال الرّاوي مستوى سرديًّا من شأنه أن يجعل مسافة بينه وبين ما يروي؛ قد وفّر له حضورًا دائمًا إلى جانب الشّخصيّات، وكفل له معرفة متعالية إزاء جميع ما يقع من أحداث، انطلاقًا من تبئير صفري يتيح له التّحكّم في المادّة الحدثيّة، وتصريفها أنّى يشاء. فهو الذي يفتتح الحكاية: "كان محمّد يصغي إلى صوت العود الواهن"[1]. وهو الذي يقفلها: "أخرج الرّجل مسدّسًا. تطلّع إلى الآلة الغريبة الصّغيرة بدهشة، ورأى وميضًا صاعقًا يندفع منها!"[2]. ولذلك هيمن الرّاوي على الشّخصيّات، متسلّلاً إلى أعماقها، مفتّشًا عمّا يجول في ذواتها، مجلّيًا انطباعاتها وانفعالاتها إزاء محيطها الاجتماعي. ولعلّ مسوّغَ هذا التّدخّل المتّسع للرّاوي في عالم الشّخصيّات راجع إلى كونها شخصيّات مأزومة وقلقة، تكابد واقعًا شقيًّا، وكثيرًا ما تعدل إلى الانكتام، وتعجز عن البوح بما يعتورها من أحلام وآلام؛ لذا سلّمت قيادها إلى الرّاوي، ليكون لها مُعينًا على نقل إدراكاتها وتوهّجاتها، وبيان رؤيتها حول الذّات، وموقفها من الواقع. ولقد تمّ الوقوف في الفصل الأوّل على أغلب هذه الشّخصيّات، وتبيّن ما كانت مجتمعة عليه من حالات العجز والإحباط. وحسبنا في توضيح مسألة التّبئير الشّواهد الآتية دليلاً على ما يمتلكه الرّاوي من مرونة في التّنقّل بين مستويات التّبئير. والشّواهد هي نبذٌ من أحداث متفرّقة تلتئم لتجلّي أوضاع مختلفة حول شخصيّة جمعة الحادي: "كان جمعة الحادي يجثم في قارب العَبْرَة* الزّاحف بين مدينتين ثلّة من الرّكاب القذريين* تزاحمه. الموج الأزرق يتفتّت بضربات المجداف، والبحّار الصّلد يحدّق في الشّاطىء الآخر المقترب حيث غابة الأكواخ والدّخان. ملمس الماء رائع، وبعد

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارت، الشّارقة، د.ط، 1998، ج1، ص9.

[2] عبد الله خليفة: الينابيع، اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشّارقة، ط1، 2000، ج2، ص210.

* العَبْرَة: مركب يُدفع بالمجدايف، ويستعمل لنقل النّاس من مكان إلى آخر.

* هكذا في الأصل.

قليل سيكون للشّاي مذاق عذب في القلعة، حيث الطّاولة الواسعة النّاعمة، والمقعد الوثير، وسلاسل المراجعين المربوطة بيده، يتركهم ينتظرون في الدّهليز ثمّ يسحبهم واحدًا واحدًا، ويسحق رؤسهم فوق طاولته. واللّذة تتضاعف حين تتكشّف أسرار البيوت والدّكاكين وتنهمر مفاتيح الغلال"[1].

يندرج هذا المقطع، في الفصل العشرين من الجزء الأوّل، وفيه يسلّط الرّاوي الضّوء على شخصيّة جمعة الحادي، إذ يقف على ما آلت إليه في طور متقدّم من أطوار حياتها يخالف ما كانت عليه، لا سيّما بعد أن نالت حظوة من لدن الأجنبي. والرّاوي في المقطع، موضع النّظر، يقف على مظاهر من شأنها أن توضّح أهميّة الحادي، وعلو مكانته. ومن البيّن أيضًا أنّه، في سرده، توسّل بقرائن متعدّدة توهم بأنّه ملاحظ موضوعي؛ إذ نجده يكتفي بإيراد ما ظهر من أوصاف خارجيّة كان عليها الحادي مع غيره ممّن هم في القارب. كما أنّه في وصفه لا ينتخب إلا ما يجسّم أوضاع الشّخصيّة، بما يمكِننا الاستدلال عليه بالنّظر أو غيره من الحواس. وبذا يبدو الرّاوي حريصًا على ما يقتضيه التّبئير الخارجي من معرفة محدودة تقتصر على الظّاهر من الأشياء، وهو ما يمنح سرده سمة الحياد على اعتبار أنّه ينقل الأحداث بحسب ما تُعرض وتقع، وليس بحسب تقديراته ومقاصده. ولكنّ هذا الحياد لا يلبث أن ينكشف أمره، إذ لا يعدو أن يكون صنعة خادعة، وقناعًا لتبئير صفري ينبثق من معرفة مطلقة. وآية ذلك المفارقة الزّمنيّة المتجلّية في قفزه من سرد ما «كان...» إلى ما «بعد قليل سيكون...». فليس إفصاحُه عن أحداث لمّا تقع بعد، لتجيء على شكل سرد استباقي، يعلن فيه عمّا سيقع للشّخصيّة مستقبلاً، إلا دليلاً على علم مسبّق بأفعال، يبدو أنّ وقوعها قد تكرّر من لدن الشّخصيّة في المنصرم من الأزمنة. ودليل ذلك يكمن في طريقة السّرد التي نقل بها الرّاوي المقطع السّابق. فلقد صيغ ضمن ضربين من السّرد متباينين؛ إذ ينقل الرّاوي في مفتتح هذا المقطع أحداثًا سبق وقوعُها فعلَ السّرد، فهي من جنس السّرد التّابع، وحدوده تتعيّن فيما يأتي: "كان جمعة يجثم في قارب ... ملمس الماء رائع". وقد اقترنت كلّ أفعال هذا المقطع بصيغة الفعل الماضي "كان"، بما ينزّلها منزلة الدّلالة على الانقضاء. وهو جزء اعتنى فيه الرّاوي بضبط بداية معلومة تحدد الفضاء الذي وجدت فيه الشّخصيّة، حتّى إذا ما هيّأ موضع الوصف وحدوده، انعطف بالسّرد إلى

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص71.

نقيضه في الجزء التّالي من المقطع، ليسوقه بطريقة السّرد المتزامن، ويتجلّى ذلك من الأفعال المضارعة المهيمنة على هذا الجزء، ومنطلقها فعل مضارع مقترن بحرف تسويف "سيكون"، ومعها ينتقل الرّاوي من سرد المنقضي من الأحداث إلى تصوير ما هو بصدد الوقوع، وقوامه نقل أفعال الشّخصيّة وهي في القلعة. والطّريف في هذا المقطع انحراف الرّاوي بصيغ السّرد من نطاق الأفعال في زمن الماضي إلى نطاق الأفعال في زمن الحاضر الممتدّ إلى الاستقبال، على الرّغم من أنّ كلا النّوعين الفعليّين متعلّق برواية أحداث سبق أن وقعت للشّخصيّة، والرّاوي على معرفة دقيقة بمجملها، وتفاصيل ما يحدث فيها عادة. فما هو الدّاعي إذن إلى هذا الانتقال، والحال أنّ الحدث كلَّه يتعلّق بالمنقضي؟ لعلّ الأمر متّصل بما وقف عليه البلاغيّون في حديثهم عن الالتفات، ومن ذلك إجراء صيغة المضارع الدّالّة على الحال مجرى الحكاية، المختصّة في الأصل باستعمال الفعل في صيغة الماضي؛ بغية التّأثير في المتلقّي، وكسب تفاعله[1].

إنّ هذا التّنقّل بين أزمنة الشّخصيّة يجعل وجهة نظر الرّاوي كلّيّة تحيط علمًا بما وقع وما سيقع، وما بَعُد وما دنا، وما خفي وما ظهر، وطرائقه في كلّ ذلك خفيّة، ولا منطق كفيل بتبريرها؛ إذ "لم يطلعنا الرّاوي على كيفيّة حصوله على ما نقله لنا، ولكنّ الظّاهر أنّ انتماءه إلى زمنيّة خارجيّة عن الزّمنيّة الوقائعيّة، هي التي مكّنته من الحصول على هذه المعرفة"[2]. وبهذا يتبيّن أنّ تحوّل الرّاوي من مستوى حكاية المنقضي، حيث الجزء الأوّل من المقطع، إلى الوقوف على ما هو بصدد الوقوع، على نحو ما جاء في الجزء الثّاني، نجم عنه تحوّل في نوع التّبئير، إذ انتقل مستوى التّبئير من التّبئير الخارجي إلى التّبئير الصّفري. ولكن هل استقرّ الرّاوي على هذا النّمط التّبئيري الذي انتهى إليه؟

إنّ ما ورد في المقطع من كلام مبطّن برؤية الشّخصيّة، ومنبثق من مجال إدراكاتها الذّهنيّة وأحاسيسها النّفسيّة، ينبىء عن تسلّل ضرب ثالث من التّبئير إليه، وهو التّبئير الدّاخلي، ومعه تستحيل الشّخصيّة مبأّرة ومبئّرة في الوقت ذاته، ذلك "أنّ كلّ وجهة نظر داخليّة مدعومة، مهما

---

[1] وفي ذلك يقول ابن الأثير: "اعلم أنّ الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي. وذلك لأنّ الفعل المستقبل يوضّح الحال التي يقع فيه، ويستحضر تلك الصّورة، حتّى كأنّ السّامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي".

ينظر: ضياء الدّين بن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، ط2، (د.ت)، ج2، ص181.

[2] حسين الواد: البنية القصصية لرسالة الغفران لأبي العلاء، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1988، ص69.

كان عمقها، تحوّل مؤقّتًا الشّخصيّة التي كُشف وعيها إلى سارد"[1]. ومن أظهر ما يدلّ على هذا الوعي ما اشتمل عليه المقطع من تشبيهات لا تتعلّق براوٍ يحتلّ درجة أولى من السّرد، وإنّما تتعلّق بشخصيّة جمعة المتشفّية. وذلك من قبيل ما نجده في: "سلاسل المراجعين المربوطة بيده، يتركهم ينتظرون في الدّهليز ثمّ يسحبهم واحدًا واحدًا، ويسحق رؤسهم فوق طاولته. واللّذة تتضاعف حين تتكشّف أسرار البيوت والدّكاكين وتنهمر مفاتيح الغلال". يؤدَّى هذا الشّاهد بصوت الرّاوي، ولكنّه ينبثق من وجهة نظر شخصيّة جمعة، وقد تلوّن بسماتها الذّاتيّة الخاصّة. فجمعة، في راهن الإدراك، كان بصدد التّأمّل في جموع المراجعين الذين ينتظرون لقاءه، وطريقة تعامله معهم. وهذا التّعنّت والصّلف الذي يلتصق بأفعاله تجاههم جعله يشعر باللذّة والتّميّز، إذ تجري هذه الأفعال في تهويماته، وهو متقوقع على ذاته، على سبيل التّعويض النّفسي، بسبب ما لاقاه، في الماضي، من مجتمع درج أفراده على مناوأة عرقه، وامتهان كرامته، ووسمه بأحطّ النّعوت وأوضعها. وكثيرًا ما ارتدّ الحادي إلى الماضي ليوضّح ما قاساه من شقاء وإقصاء له ولأسرته، ردحًا طويلاً من الزّمن، تحت وطأة استبداد الأسياد، على غرار حواره مع سلطان يجادله في مسوِّغات علاقته بالمستعمِر، وذلك عندما اتّهمه سلطان بالتّواطؤ والعِمَالة. يقول: "أنتم تعرفون كيف كانت أسرتي.. وكيف كنت! كنّا ملحقين بهامش بيت، هو أشبه بالزّريبة، وكان أبي وأخوتي يعملون طوال النّهار واللّيل، في تنظيف القدور وطبخ وحمل للرّضّع وصفعة لأيّ هفوة والسّادة لهم أن يختلوا حتّى بالبنات.. أتعرف كم تحمّلتُ وقاسيت من كلّ هذه الإهانات، وتطاردك كلمة «عبد» في كلّ مكان! (...) صار أبي أعمى وحُبس في ظلمة جسد ومكان حتّى اهترأ ومات ولحقته أمّي.. كانت تقذف حممًا من قطع الدّم الكبيرة وتضرب أختي بهستيريا وجنون وشعرها منثور وملابسها ممزّقة! ماذا عرفت أنت عن العذاب والألم والقهر؟ أرأيت أحدًا من أهلك يُهان ويغتصب؟ وأمّك تموت بأسياخ المطوّع السّاحر وماء البرك الملوّث المقدّس؟!"[2]. ولا تقف عذابات جمعة على ما يكشفه هو عن نفسه، بل تتضافر كثيرٌ من شخصيّات الرّواية على توسيع جراحاته، وتكثيف أوجاعه. ومن ذلك ما نقله الرّاوي على لسان بدر الوزّان من أقوال عنصريّة متطرّفة قدح بها عرض جمعة الحادي ونال من نسبه وأصله،

---

[1] واين بوث: البعد ووجهة النّظر- محاولة تصنيف، ت: غسان السّيّد، مجلّة الآداب الأجنبيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع106-107، ربيع وصيف 2001، ص146-147.

[2] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص55.

وذلك عندما طلب مصاهرته. يقول: "مَن أنت لأزوّجك أختي؟ مجرّد عبد.. لا تزال آثار خيزرانات السّادة القدامى والجُدد محفورة في جلده وروحه. مجرّد بئر عتيقة مهجورة تنتج وحلاً وضفادع ووزغًا! عُد إلى بقاياك وأسمالك وزريبتك، حيث تشمُّ هناك أصلك!"[1]. وإذا قارنا بين ما رواه جمعة عن ذاته وأسرته، وما رواه الوزّان عنهما، وجدنا أنّ رواية جمعة بضمير المتكلّم تندرج في تبئير خارجي، فتقف على ما هو مكشوف وظاهر فحسب، على اعتبار أنّ ما جرى له ولأسرته من ظروف لا يخفى على أحد، ولهذا جعلها حجّة يردّ بها على سلطان: "أنتم تعرفون كيف كانت أسرتي.. وكيف كنت!". لا سيّما أنّه لم يذكر من مظاهر التّشوّه التي لحقته هو وأسرته إلا ما بدا ظاهرًا؛ وبهذا المنطق فإنّ روايته تخرج عن الحدود التي ضبطها منظّرو القصص للسّرد بضمير المتكلّم، حيث إنهم منعوه التّبئير بنمط محايد، أي أن يُسرد بطريقة التّبئير الخارجي[2]. ولكنْ ألا يمكن إرجاع هذا الاختراق إلى رؤية دلاليّة تخوّل لجمعة المبئِّر المبأَّر انتهاك المضبوط من القواعد؟ إنّ أبعاد هذه الرّؤية دلاليًّا تأتي لتأخذ منحاها النّقدي حيال الذّات والواقع؛ إذ إنّ "دور الرّاوي الشّاهد يصبح أشدّ حضورًا، وأكثر أهميّة في النّصوص التي تعالج موضوعة تتّصل بالضّمير الإنسانيّ"[3]. فلعلّ نزوع جمعة إلى هذه الطّريقة في التّقديم

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج2، 20.

[2] يرى لينتفلت أنّ السّرد بضمير المتكلم يمتنع فيه ما أسماه بالنّمط السّردي المحايد. أشار إلى ذلك جيرار جنيت، في كتابه: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص، ص158، 159. ونقل، وهو بصدد ذلك، عبارة لينتفلت الآتية: "إن مثل هذا البناء النّظري سيخرق الإمكانات الحقيقيّة للأنماط السّرديّة". وقد أحال إلى موضع اقتباسها:
Japp Lintvet: "Essai de typologie narrative: Le point de vue", Ed: Librairie Jose Corti, Paris, 1989, P. 84.

كما تحرَّز جنيت نفسه من وجود هذا النّمط السّردي (التّبئير الخارجي) مع ضمير المتكلم بقوله: "هل السّرد مثليّ القصّة (بضمير المتكلم) ذو التّبئير الخارجي الصّارم، ممكن؟". بل إنّه عدَّ ذلك ضربًا من "المفارقة التّقنيّة"، يقول: "والمفارقة التّقنيّة الموصوفة هنا هي طبعًا مفارقة تبئير خارجيّ بضمير المتكلّم". ولكنه، مع ذلك، تأبّى عن نفيها بشكل مطلق، يقول: "يبدو من الحكمة «توقع»، أي رسمُ خانة للنّمط الذي يهمّنا (سرد مثليّ القصّة محايد)... والقارىء الكريم مدعوٌّ هنا إلى أن يسجّلها فيها بنفسه". ينظر: المرجع نفسه، الصّفحات على التّوالي: 161، 167، 163.

ولقد ذهب تودوروف إلى رسم خانة لهذا النّمط، على اعتبار أنّ الضّمير ليس هو مَن يحدّد نوع الرّؤية. وضَرَب برواية "القصر" لكافكا مثالاً على ذلك. فقد ابتدأها بضمير المتكلّم المفرد، ثمّ انتقل إلى ضمير الغائب المفرد، وبقيت الرّؤية دائمًا تحت نمط "الرّؤية مع"، حسب مظهر "الرّاوي = الشّخصيّة". ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، مرجع سابق، 59.

[3] عبد الله إبراهيم، وصالح هويدي: تحليل النّصوص الأدبية (قراءات نقدية في السّرد والشّعر)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 1998، ص62.

يستجيب إلى صوت أحاسيسه المتفجّعة من واقع اجتماعي مستلِب يبخسه حقّه في العيش الكريم. وهو إذ لم يقع، لبيان عمق معاناته، إلا على ما هو ظاهر معروف، فكيف بالمكتوم الغائر؟!

أمّا ما قدّمه الوزّان حول تاريخ عبوديّة الحادي، فهو على العكس، حيث جاء بطريقة التّبئير الصّفري، وكأنّه راوٍ يحتلّ مرتبة سرديّة أولى تقع خارج الحكاية؛ إذ يحيط علمًا بكيفية تعامل الأسياد القدامى والجُدد مع الحادي، ويكشف بطريقة المعرفة الكلّيّة عن آثار سياطهم في جلده وروحه، بل يتأوّل أصله فلا يجده إلا بئرًا مهجورة وبقايا وأسمالاً. وإذا كان عدول الحادي إلى طريقة التّبئير الخارجي مع رواية بضمير المتكلّم خارجًا عن المتواطأ عليه في السّرد؛ فإنّ نزوع الوزّان إلى تبئير صفري بضمير المتكلّم أخرجُ عن منطق السّرد. ولعلّ تقمّص الوزّان دور الرّاوي العليم في طريقة التّبئير تبرّرها غايته الجانحة إلى الإمعان في الحطّ من شأن الحادي، وتعنيفه على طلبه الزّواجَ من أخته.

إنّ هذه العيشة المُستلَبة، والحياة الصّاغرة، والظّلم الغاشم الذي يتقلّب بين ناره جمعة الحادي ومَن على شاكلته[1]، أورثت في نفسه إحنًا وحقدًا، ورغبة في الانتقام. وبالتّالي كان طُعمًا سهلاً للمحتلّ الأجنبي، ليوقع به مَن يناوئه من الشّعب. فقد انتهز إقصاء المجتمع جمعةَ الحادي ليقرّبه إليه، ويرفعه مكانًا عاليًا، ويُبشِّره بدينه، ويفتح له باب العلم، ويولّيه وظيفة تشبع نقصه من جهة أولى، وغايته كمحتلّ من جهة أخرى، إذ بها يتابع شؤون النّاس، ويتعرّف على مطالبهم وحوائجهم ونواقصهم وأسرارهم. وحسبنا هذا المقطع شاهدًا على ما يعتمل في نفس جمعة من أقوال غير منطوقة، تجيء بصوت الرّاوي، ولكنّها مطبوعة بذاتيّة الشّخصيّة وهي تعتصر ألمًا وذلاً من عِيشة منصرمة، وتحاول في الرّاهن أن تجترح عالمًا يردّ إليها اعتبارها وكرامتها: "جمعٌ رمادي في هذه القوارب التي تمرّ، رجال ونساء كحبّات رمل، تمرّ عليهم السّنون دون أن يصعدوا من مستنقعاتهم وكثبانهم، وبانتظار سيّد جديد. أنت السّيّد الآن، صعدت من حضيض الحضيض، من عمق الدّموع، وقرأت على ضوء شمعة شاحب، وبين لكمات السّادة وبصقاتهم، انتزعتَ أوقاتًا وأوراقًا وكتبًا، وأدمنت المكوث في مكتبة الكنيسة ودهشت من الورق والأفكار. رحت تتعلّم كلّ شيء. ثمّ تعود لحمل القدور والأكياس، تصعد، وسياطهم تخرّ جلدك، تصعد

[1] في الرّواية شخصيّات كثيرة تجسّد نموذج العبوديّة، إلا أنّ ثمّة شخصيّات تتطابق مع شخصيّة جمعة الحادي عرقًا ومعيشة ضنكى. ومن أبرزها: محمّد العوّاد، وسعد الماص وأبوه.

بالكلمة وتدهش السّادة الجدد بقدرتك المذهلة على التّعلّم. صارت لغتهم أنيسةَ ليلِكَ أيضًا. والآن، اصنع سوطًا غير مرئي، واجلد هذا الرّمل، والأشباح السّائرة واستمتع! كلاب!"[1].

ينهض هذا المقطع على ضربين متباينين من الضّمائر؛ إذ تُعلن بدايته عن سرد مصوغ بضمير الغائب، أمّا ما تبقّى منه فمسرود بضمير المخاطب. ومع الضميرين كليهما يتوغّل الرّاوي إلى أعماق شخصيّة جمعة لينقل ما يدور في خَلَدِها دون أن تبوح به، وذلك في صيغة خطاب غير مباشر حرّ، حيث الكلام فيه منوط بالرّاوي، ولكنّ وجهة النّظر مسندة إلى الشّخصيّة. وعلى الرّغم من عدم نسبة الخطاب إلى الشّخصيّة من حيث هو كلام، فإنّه مشحون بأمارات وقرائن تطبعه بذاتيّة جمعة الحادي وهو ينظر إلى العامّة من رجال ونساء، ويتوهّم تفوّقه عليهم بعد أن اعتلى مدارج العلم والعمل، وبقوا هم في "مستنقعاتهم وكثبانهم". وتتجلّى هذه الذّاتيّة في كثافة التّصاوير التي استعان بها جمعة لتنهض بوظيفة المقارنة بينه وبين العامّة من جهة، وبينه وبين ذاته في الزّمن المنقضي وزمن التّكلّم، من جهة أخرى. وعساه بهذه المقارنة أن يستردّ شيئًا من إنسانيّته المستلَبة. غير أنّ نزعة الإنسانيّة عنده لا تحضر إلا بحضور الأضداد، إذ ترتدّ معه إلى ثنائيّة السّيّد والمسود التي اكتوى بنارها. وهو في سبيل التّحرّر من براثن العبوديّة لا يستسلم، فقط، إلى مستوى الدّلالة الرّاشح من هذه الثّنائيّة، بل يتجاوزها إلى مستوى التّركيب عن طريق ازدواجيّة الضّمير، فيُبئّر نفسه وقد انشطرت إلى شطرين، ويتجسّم ذلك في ضمير المخاطب، و"لعلّنا نلاحظ في استخدام ضمير المخاطب مسافةً تقيمها الشّخصيّة بينها وبين ذاتها"[2]؛ رغبة، من جمعة، في اجتثاث تلك الذّات المستعبَدة من داخله، وبعث ذات حرّة بها يكون ندًّا يضارع مناوئيه، بل يتفوّق عليهم ليصير سيّدًا: "أنتَ السّيّد الآن". وإذا أدرجنا هذا القول، الذي يتوجّه به إلى نفسه، في سياق التّحليل النّفسي، وقفنا على ضرب من ضروب الفصام الذي يعكس عدم انسجامه مع ذاته، ويشدّه إلى حالات قصوى من الصّراع والتّصادم؛ وبذا يستحيل الانفصال الخارجي بينه وبين المجتمع في الماضي، إلى انفصام داخلي بينه وبين ذاته في الحاضر، يطوّح بأوهام التّفوّق وتصوّرات الاستعلاء والتّباهي. وأنّى له الصّعود وقد أذعن قِيَاده مرّة أخرى إلى المحتلّين "السّادة الجُدد"؛ لينوء تحت وطأة سيد خصيم، ويتمرّغ مرّة

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص71.

[2] محمّد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمّد عليّ الحامي للنّشر والتّوزيع، صفاقس / كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة، ط1، 2001، ص87.

أخرى في أوحال عبوديّة أشدّ إيلامًا، وأعنف إيذاءً، كونها تُسلَّط عليه من غريم يُدْنِيْه ليشتري ضميره، ويعطيه لينتزع منه الوطن. وهذا ما نستخلصه من قول جمعة في فصول لاحقة في نطاق المناجاة الذّاتيّة بضمير المتكلِّم تارة: "في النّهار المرعب أمدُّ خيوطًا نحو الأفواه والرّقاب، أبثُّ ثلل الرّجال الصّخور في كلِّ مكان، ويغذّونني سمًّا كلَّ يوم. أشربه وأكتب التّضاريس في الجلود، والميجر بيلي يقول هل من مزيد؟"[1]. وتارة في إطار ما يفشيه الرّاوي من إدراكات جمعة بضمير الغائب: "يضع الميجر حذاءه فوق رأسه، وينحني للسّيّد الجديد الهادىء الصّلد، ويذهب ليجرّ سلسلة بشره الصّدئة ويدفنها في البلاعات ويعصرها ليشرب"[2].

هكذا يتّضح لنا كيف تُسلب من جمعة كينونته في عالميه الحسّي والنّفسي؛ فيضحي رهين أعمال وهميّة، وحبيس تصوّرات هشّة ومتهافتة: "الآن، اصنع سوطًا غير مرئي، واجلد هذا الرّمل، والأشباح السّائرة واستمتع! كلاب!". وهو إذ يصنع سوطًا غير مرئي ليجلد الرّمل، والأشباح السّائرة، ويشتم بصوت منكتم، إنّما يؤكّد ترّهات أحلامه، وخواء أفعاله، واستحالة إمكانهما، بل سَقَم تعويضاته التي جاءت على حساب رمل الوطن وناسه، وقايضتهما بالمستعمِر. وليست هذه الأحلام المنكفئة والتّعويضات الطّائشة إلا وجهًا آخر من وجوه عجزه المضني، وعبوديّته الممضّة، وافتقاده القدرة على التّكيّف مع واقع سالب، وذات مستلَبة لا تفتأ تترنّح، على المستوى الدّاخلي، بين مقامات متعدّدة؛ إذ تعدل، مرّة أخرى، في مقطع لاحق، إلى استعمال ضمير الغائب لتغيّب ذاتها، وتُشغلها بأسئلة مزدحمة لا تحار لها جوابًا؛ لأنّ السّياق يتطلّب، على الأقلّ، ذاك الانشطار الماثل، في الشّاهد السّابق، في ضمير المخاطب، لِما تشترطه الأسئلة من مقام تخاطبي يقتضي طرفًا يتّجه إليه. نقف على هذا التّغييب للذّات في هذا المقطع: "عيونهم تترصّده في المحرّق، حيث آلاف الأزقّة المتعرّجة والعيون الحادّة، والحصى المندفع من الزّوايا المجهولة، كيف هم بهذه المشاعر الغريبة المتناقضة؟ يحيّونه، ويدسّون له الأوراق والتّوسّلات ويبكون من أجل تصغير الدّيون، ثمّ يغتابونه ويطلقون صغارهم للسّخرية منه: – العبد الأسود.. خادم الإنجليز! كلاب! لو كان يستطيع أن يقبض على واحد منهم، فلن يفلت حيًّا! وحتّى أختيه راحوا يؤذنهما*"[3]. إنّ ترقّي الحادي في المناصب الوظيفيّة لم يخلِّصْه ممّا التصق به في أذهان

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج2، ص161.
[2] المصدر نفسه، ج2، 162.
* هكذا في الأصل.
[3] المصدر نفسه، ج2، ص72.

المجتمع من نزعة عنصريّة تسمه بالعبوديّة، حتّى مع تبدّل الحال في الظّاهر، واحتياجهم إليه بعدما كان محتاجًا إليهم. إذ يسوقون إليه صبيانهم ليسخروا منه سخرية لاذعة ومضاعَفة، تضيف إلى عبوديّته المنطوية في عرقه، عبوديّة أخرى تتبدّى في عِمالته للأجنبي: "العبد الأسود.. خادم الإنجليز!". هكذا تتداعى الأصوات في ذات جمعة بين أسئلته الحيرى والقلقة، وبين شكاوى وتوسّلات ملحّة من قبل النّاس، وبين أصوات صغار متندّرة هازئة ومنتقصة. وليس له كي يخرسها، ويقتصّ لنفسه منها إلا أن يكرّر شتيمة لا يسمعها أحد غيره، ويتهدّد بفعل لا يقدر عليه، كونه يخضع لمقام باطني منسلخ من الواقع أوّلاً، ويتعلّق، ثانيًا، بحرف "لو" الذي يفيد امتناع الجواب لامتناع الشّرط. وكيف له أن يقدر على المواجهة، وقد عجز عن الثّأر لأختيه اللّتين أضرمت فيهما النّيران وهما نائمتان في داره، انتقامًا منه لتواطئه مع الإنجليز؟! ولقد نقل الرّاوي بصوته رؤية الحادي، بشكل مفصّل، إزاء حادثة إحراق بيته[1]، وبيّن كيف أتت النيّران على كلّ متاعه، وأفحمت أختيه، والتهمت بحثه عن "تجارة العبيد" الذي عكف على تحريره، محاولاً به أن يفضح مؤامرة "ذلك النّزف من سواحل أفريقيا المسموقة"[2]، وينبش حقائق الأسياد المتهافتة، ليلملم بها شظايا ذاته المحطّمة. وما ذهاب هذا الكِتاب، وتحوّله هشيمًا[3]، إلا دليل على بقاء عبوديّته حقيقة جاثمة لا تتحلحل.

وعلى هذا النّحو يبدو أن لا حيلة لجمعة في إخفاء إدراكاته إزاء الواقع، بعد أن تفاقمت معاناته، وكَلّتْ عزيمته عن مواجهة الآخر، ولذلك يضطرّ إلى التّنفيس عمّا يحتدم في ذاته المتفجّعة لمحمّد العوّاد، سليله في العرق الأفريقي، وقرينه في الماضي الشّقيّ[4]، متحرّرًا من سلطة الرّاوي، ومتّخِذًا الخطاب المباشر، الذي "يتظاهر فيه السّارد بإعطاء الكلمة حرفيًّا لشخصيّته"[5]، مطيّةً للنّطق بما شكّلته نفسُه المهيضة الجناح من صور وتعبيرات ذات وظيفة شعريّة إزاء تجربتها الذّاتيّة وعالمها. يقول: "ما الفائدة من كلّ شيء؟ نحن مثل موجات الزّبد، تتلألأ، وترتعش، ثمّ تصل الشّاطىء وتذوب (...) ماذا فعلوا بنا؟ ماذا فعلنا بأنفسنا؟ لماذا لا تسكرني هذه الزّجاجة؟ إنّها من خمر مغشوش. أنت أيضًا إنسان مغشوش، ألحانك مغشوشة، وأنا

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص94-96.
[2] المصدر نفسه، ج1، ص94.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص106.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص56.
[5] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص187.

أيضًا. لماذا تحجّرت في بيتك وابتعدت عن صحبك وغضبك؟ لماذا انكسرت..؟ كلّنا انكسرنا.. كلّنا انكسرنا.."[1]. هكذا يُسقط جمعة القناع عن مكبوتاته الدّاخليّة، ويعلن عن وجهة نظره بصوته، ويسترسل في الكشف عن أحاسيس القهر والقمع والعدميّة، مقصيًا ما يتطلّبه مقام الحوار من تبادل قولي بين متكلّم ومخاطب، على اعتبار أنّه "تلفّظ مشترك، وبناء ينجزه اثنان"[2]؛ فلا يمنح العوّاد فرصة للاضطلاع بأيّ تداول. على الرّغم من أنّه "كان يحاول أن يقاطعه، ويتسلّل إلى كلماته بلا فائدة، فالأسطوانة ماضية بقوّة، تنثر الشّوك واللّعاب في الوجوه"[3]؛ لتبثّ ما تجيش به نفس الحادي من خطاب إيديولوجي لاهج بالاحتجاج على مجتمع عنصري يميّز بين بني البشر بأنساب خالصة ومغشوشة، وواقع مريض يكبّل الإنسان، ويهدر كرامته، وينسف بناءه السّامي، ويفقده حسّ الانتماء؛ ليكون أداة طيّعة في يد الغريب، وينغمس في أهوائه ونزواته.

ويبدو الاحتجاج، في هذا المقام، مثيرًا لانفعالات المرويّ له سواء أكان داخل الحكاية أم خارجها، لا سيّما أنّ جمعة قد استدعاه باستعمال ضمير المتكلّم في صيغة الجمع، وبه يحيل إلى ذات جماعيّة، معها تلتبس ذاته بذات الآخر، ليثبت أنّ آثار هذه النّزعة العنصريّة لا تؤول إليه وحده، وإنّما تلتفّ على المجتمع بأسره، لترسم له صورة متصدّعة ومهشّمة، ويتجلّى ذلك فيما يؤدّيه قوله المكرّر من رمزيّة وإيحاء: "كلّنا انكسرنا.. كلّنا انكسرنا". وكأنّنا بالحادي يريد أن يدين المجتمع، وما يركن إليه من إيديولوجيّة إقصائيّة، أكثر من إدانته ذاته المقهورة والمستغَلَّة. ولتعميق حجم هذه المأساة في النّفوس يلجأ إلى عقد نهاية مفجعة بها يورّط المجتمع؛ لغاية إثارة الخوف والشّفقة، والإمعان في تجسيم وجه الانكسار وتضخيمه؛ إذ يتملّكه رهاب الموت، ويستبدّ به الخوف، وتحدق به الأخطار من كلّ صوب؛ فيرتعب ويستوحش حتّى من أنيسه وجنيسه محمّد العوّاد: "أنا خائف يا محمّد، خائف من كلّ شيء. من النّسوة اللّواتي أنام معهنّ، من كؤوس الماء المليئة بالسّمّ، من الحصى في الطّرق، من العيون.. النّاس كلّها تكرهني وتريد

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص191-192.

[2] محمّد نجيب العمامي: بحوث في السّرد العربي، دار نهي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2005، ص71.

وقد اقتبس تعريف الحوار من كتاب:

Sylvie Durrer, Le dialogue Romanesque (style et structure) Librairie Droz, S. A, Geneve, 1994, p. 69.

[3] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص192.

موتي. سيقتلونني يا محمّد. إنّني لم أفعل شيئًا. لم تكن لديّ أية فرصة أخرى.. أنت ربّما ستذبحني.. هل لديك شيء في جيبك؟ ما هذا الانتفاخ الغريب..؟ من هؤلاء القادمون؟"[1].

هكذا يتبيّن لنا أنّ ما ورد في المقاطع السّابقة من انتقال بين الأزمنة، وتنويع في صيغ الخطاب، واختلاط بين الضّمائر، وتحوّلات في درجات السّرد، ووجوه للتّبئير لا تستقرّ على حال، لَيوصلنا إلى نتيجة واحدة هي تيه شخصيّة جمعة في عالم مرتج غلق، ومنشغل بعقدة التّفوّق بالاستعباد، ومنشدّ إلى تليد أعراف بالية تغذّيها إيديولوجيّة متطرّفة، ونعرات عنصريّة تطمس كينونة الآخر، وتسحق إنسانيّته. ولقد أدركت هذه الشّخصيّة جيّدًا أزمتها وعجزها عن المقاومة؛ ولذلك فرّت من واقع معيش مفروض عليها، إلى واقع غيبي فرضته هي على نفسها، بالانكفاء إلى باطنها، واجترار أفعال وانفعالات منوطة بالجانب المحبط فيها؛ ليأخذ بناصيتها راوٍ من خارج السّرد يلبس لبوس الحياد، تارة، ويتظاهر بنقل ما يراه بطريقة التّبئير الخارجي. ويخترق، تارة، أزمنتها وأمكنتها، ويفتكّ عوالمها ضمن تبئير صفري. ويبوح، تارة، عمّا في خواطرها ودواخلها من عقد وأوهام وأحلام، عبر خطاب حرّ غير مباشر، مندرج في إطار تبئير داخلي. ولئن حاولت الشّخصيّة في بعض المواضع، وما أندرها، أن تتحرّر من سلطان الرّاوي عليها عن طريق الخطاب المباشر؛ فإنّ رؤيتها قد تأدّت لتثبت عبوديّتها لا لتنفيها، ولتُسلم نفسها إلى الجاهز من المتصوّرات والمعتقدات التي يرشح بها عالمها الدّاخلي. ولعلّ تنقّلها عبر هذه الخطابات، لتصوير واقعها وأحلامها؛ ممّا يسوّغ الانفتاح على مسألة الرّواية الخاصّة بأقوال الشّخصيّة، وتناولها بالدّرس في مسألة التّبئير[2]، لِما حصل بين المسألتين من التباس في المعطيات الدّلاليّة؛ إذ إنّ تحوّل الشّخصيّة من الخطاب غير المباشر الحرّ حيث الانكفاء إلى الدّاخل، إلى الخطاب المباشر حيث مقام التّواصل مع المخاطَب، لم يفضِ إلى تباين في طبيعة وجهة نظرها، فقد تضخّم شعورها بالتّهميش والقهر حتّى غدا تنويع الخطاب رمزًا لتشابه وجوه معاناتها في الدّاخل والخارج؛ ولذلك بقيت، في الغالب الأعمّ، تحت وصاية الرّاوي

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص192.

[2] إنّ رهافة الحدود بين مسألة الرّواية ومسألة التّبئير أغرت الكثير من الدّارسين إلى الدّمج بينهما. فعلى الرّغم من فصل جنيت بينهما في كتابه "خطاب الحكاية" ليدرجهما ضمن عنوانين مختلفين هما "حكاية الأقوال" و"التّبئيرات"، إلا أنّه ارتأى الجمع بينهما تحت عنوان "الأوضاع السّرديّة"، لتحليل كثير من الرّوايات في كتابه "عودة إلى خطاب الحكاية"، متأثّرًا في ذلك بكلّ من فرانتس شتانتسل، وجاب لينتفلت، ودوريت كون. ينظر كتابيه: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص، ص177..، 201... وعودة إلى خطاب الحكاية، ت: محمّد معتصم، مرجع سابق، ص51-165.

محتَكِمة إلى وجهة نظره حينًا، وممكِّنة صوته من إدراكاتها ووعيها حينًا آخر. وهذا ما انساقت إليه جميع شخصيّات الرّواية، كونها تقع تحت إمرة راوٍ يصوغ السّرد بضمير الغائب، ويحتلّ رتبة سرديّة أعلى منها تتيح له نظرة متعالية، وحضورًا متعدِّدًا، وقدرة على التّحول بين أنماط التّبئير، كما توفِّر له أدوات صوغ العالم الحكائي ضمن منظور يعكس استحواذه على المادّة الحدثيّة، وكيفيّات تركيبها. لا سيّما أنّ شخصيّاته موسومة بالعجز والضّياع والتّأزّم، وليست حكاية جمعة الحادي إلا واحدة منها، فهي حكايات مشوبة بالتّكرار والتّذبذب في أحوالها ومآلاتها، وكثيرًا ما أعفى الرّاوي أصحابها، وقد أدرك أوضاعها، عن النّظر المستقلّ للأشياء، وتغلغل في أغوارها المتهافتة ينقل نظرتها، ويفشي إدراكاتها المتوهّجة بدلالات البؤس والضّياع.

- ثانيًا: موقف الرّائي من الواقع بين المحاورة والمجادلة

تبيّن سابقًا أنّ للرّاوي سلطانًا مكينًا على العمليّة السّرديّة، وهيمنة واضحة على أدقّ تفاصيلها. والحقيقة أنّ علاقة الرّاوي بأحداث الحكاية وشخصيّاتها لم تكن على درجة واحدة من التّعامل، كما أنّ ما يصدر عنه من مواقف وتصوّرات تجري في وجوه صياغته، وصوته، وزوايا نظره، وكيفيّات تأوّله، لم تكن على جهة واحدة تثبت حياده وشفافيّته في سرد عناصر العالم القصصي. وما يدلّل على ذلك أنّه، غالبًا، ما يوجّه الأحداث وفق ما يرمي إليه من غايات ومقاصد، بل قد يتّخذ من أقوال الشّخصيّة ووجهات نظرها مجالاً لإصدار أحكامه وتقويماته، وما يؤمن به من آراء ومعتقدات. وبذا تعدّدت وجوه حضوره في النّصّ بين راوٍ مناوىء ومحتجّ ومناكف لوجهة نظر الشّخصيّة، وراوٍ متعاطف ومتآلف ومتوائم مع رؤيتها، وراوٍ ساخر ومتهكّم منها، وراوٍ متظاهر بالموضوعيّة ومتنكّب عن نسبة ما يروي إليه مفسحًا للشّخصيّة مجال التّعبير والتّأثير. فكيف تجلّت هذه الوجوه في علاقتها بمستويات التّبئير؟ وهل ما كانت عليه من تحوّلات، ضمن رؤًى ذات نزعة تقيميّة، ممّا يسوّغ التّساؤل عن علاقة الرّاوي بالكاتب؟

إنّ مِن أظهر آثار تدخّل الرّاوي في "الينابيع" نزوعه إلى نقل بعض الأحداث نقلاً مفصّلاً، واجتزاء صورة بعضها الآخر لتغدو صورة مشوّهة غير ذات معنى، وهو ما يكشف انحيازه

وبروز ذاتيّته. وذلك على غرار ما نقف عليه في تبئيره المفصّل حول كلّ ما يتّصل بالغوّاصين من أحداث وفضاء وزمان وشخصيّات، مقارنة بتبئيره المختزل لِما أدخله المحتلّ من تغييرات على المجتمع بغية تطويره. فقد تتبّع تاريخ الغوّاصين في العمل كطبقة كادحة مكدودة تسخّر أجسادها، وترهن أعمارها، من أجل لقمة العيش. وفيما يأتي نقف على ما اضطلع به الرّاوي ليبئّر حكاية أولئك العمّال بين البحر والجبل. يقول عن الغوّاصين: "رجال منحوتون من الصّلب. ثياب صفيقة تكاد تشتعل في عمق الشّتاء، كوفيّات متناثرة في الهواء ولا تسقط عن الرّأس أبدًا. أجسام تطير وصوت النّهام* يقذفها إلى أعالي اللّذّة والبهجة. ويجرّ الرّجالُ الحبالَ والآلام والسّفن والمدن وقروش البحر النّهمة والأجساد الميّتة، وتحترق الأيدي بالسّكاكين والمحّار والشّمس الواسعة المهيمنة، وبالسّياط التي لا تتوقّف، والمياه التي لا تهدأ ولا تنفح، والتّمرات القليلات والدّروب الفارغة ونياح كربلاء والبيوت السّعفيّة المبتلّة بالغيوم، وتتوحّد الأيدي دفعة واحدة، في صفقة حادّة، ويجرّ النّهام الموتى من قاع البحر، ويُسَمِّر الأحلامَ في صلبان الصّواري والحارات"[1].

يأتي هذا المقطع على لسان الرّاوي وهو يتحدّث بضمير الغائب عن حياة الغوّاصين. وقد اتّضح فيما سبق أنّ تظاهره بالحياد في نقل ما هو ظاهر من الأشياء، كما هو الشّأن في المقطع موضع النّظر، لا يعدو أن يكون ضربًا من المراوغة للإيهام بشفافيّته في تقديم الأحداث، وموضوعيّة المنقول. وبذا فإنّ طريقة التّبئير الخارجي التي يوهم باكتفائه بها، ليست، في حقيقة الأمر، إلا قناعًا للتّبئير الصّفري الذي يقتضي علمًا كلّيًّا، ونظرة إشرافيّة لأحداث متكرّرة. ويتجلّى ذلك في إحالته على لفظتي "الصّيف، والشّتاء" اللتين تستوعبان أزمنة متعدّدة تُسلم إلى حضور دائم للرّاوي إلى جانب الغوّاصين، ما يجعله على متابعة لصيقة ومستمرّة بهم، وما يؤكّد هذا نهوض المقطع على أفعال المضارع التي تفيد الاستمرار. ولعلّ استعمال هذه الأفعال في سياق يدلّ على أحداث ماضية، من شأنه أن يقرّب ما انقضى من الأزمنة من المتلقّي؛ فيستحضرها وكأنّها تقع أمامه. ثمّ إنّ مظهرها الاستمراري لا يخلصها للحال المنسوب إليها في الظّاهر فحسب، وإنّما يستغرقها في الأزمنة الثّلاثة أيضًا، فهي أحداث جرت في الماضي، ولكنّها

* مغنّي البحر والسّفن. أحيل إلى هذا المعنى في هامش الصّفحة. ينظر: عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج1، ص26.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

لا تفتأ توقع في الرّاوي تأثيرًا يستحثّه على تقليب النّظر وإصدار الأحكام في راهن التّكلّم الممتدّ إلى المستقبل، بدليل استعمال صيغ المضارع، وظرف الزّمان للمستقبل "أبدًا". وفي ذلك ما يلمح إلى أنّ كيفيّات تقديم الرّاوي حياة هذه الطّبقة لا يندرج في نطاق سرد أحداث وقعت لها، بقدر ما يندرج في نطاق خطاب إيديولوجي يريد به أن يتجاوز السّياق الذّاتي، كما في المحور الآنف، ومجاله الشّخصيّة، إلى سياق الواقع، لمحاورة ما ينطوي عليه من إشكالات وتحوّلات أو مجادلتها والاحتجاج عليها. وبذا تدنو زاوية نظر الأنا الرّاوي من زاوية نظر الكاتب. ومن أجل هذه الغاية أناط الكاتب بمفوَّضِهِ الخياليّ الرّاوي مداخل السّرد ومخارجه، ليحيط علمًا بأفعال الغوّاصين وأحوالهم في أزمنة مختلفة، وأمكنة متعدّدة، فلا تخرج الأحداث عن ترتيبه ومعرفته ورؤيته وموقفه، وإن كان ذلك على حساب حدود السّرد ومحظوراته.

ومن أهمّ ما يؤكّد سيطرة الرّاوي على مرويّه، علاوة على ما تمّ الوقوف عليه سابقًا، اضطلاعه بوظيفة توجيه المرويّ من الأحداث ليكون رهين تأمّلاته واعتقاداته. والمقطع المذكور زاخر بأمارات تدلّ على ذاتيّة هذا الرّاوي، وهي ماثلة في نزوعه إلى اقتطاف لمحٍ من حياة أولئك الغوّاصين، حيث يورد أعمالاً سرديّة مختزَلة اختزالاً شديدًا في كلمات، هي ممّا يمكن أن تنفتح، لو قوبلت بالاستدعاء والتّخليق والتّشكيل، على تفاصيل طويلة وممتدّة من حكايات البؤس والعسر والكفاح التي خاض الغوّاصون غمارها في ممارسة تجربة البحر. وفي ذلك ما يوقظ ذهن المتلقّي، ويستفزّ مخيّلته السّرديّة المأهولة بمنجزات حكائيّة موازية، ليستكمل ما أضمر من أحداث، وبالتّالي يستحثّه على الالتزام بموقف الرّاوي بما يحمله من أبعاد إيديولوجيّة تحرّض ضدّ الطّبقيّة، وتدعو دعوة ضمنيّة إلى المساواة والعدالة الاجتماعيّة، كما سيتّضح جليًّا فيما بعد.

ولكنّ هذه الوظيفة التّوجيهيّة ليست العلامة الأخيرة الدّالّة على تصرّف الرّاوي فيما ينقل، بل يكمن تصرّفه أيضًا فيما تنجزه تدخّلاته من وظائف معدول إليها. وقد تتأدّى عن طريق اختياراته المعجميّة، فالمقطع يحفل بألفاظ مختلفة ولكنّها تفيض بدلالات متماثلة لتؤدّي وظيفة التّكثيف، كونها تكرارًا لوجه الشّقاء والضّنى والكدح والتّضحية. من قبيل قوله: "تشتعل، تحترق، الشّمس الواسعة المهيمنة، السّياط، يجرّ، السّكاكين، الآلام، نياح، قروش البحر النّهمة، الموتى، الأجساد الميّتة". وفي ذلك ما يقوّي الإحساس بفظاعة حياة الغوّاصين، وما كانوا عليه من

تجارب قاسية. والرّاوي إذ يركّز على هذه المتماثلات من الألفاظ المشوبة بالأسى والألم لَيعلن عن تعاطفه مع تلك الطّبقة الكادحة، عبر وجهة نظر إيديولوجيّة قوامها تعرية ما في المجتمع من ظلم اجتماعي. ولذلك لا يلبث يكرّر ما يرتكب في حقّ هذه الطّبقة من اضطهاد عن طريق وظيفة التّصوير المتجلّية في الصّور المتكاثرة والمفعمة بمسحة تعبيريّة واضحة، والمشحونة بأحاسيس تحيل إلى راو شاعر ينبثق في رؤيته الأشياءَ من عاطفة مرهفة، ولغة متفتّحة على عالم يفيض بالرّمز والإيحاء، وهو ما يكشف عن انفعاله الشّديد بأوضاع غوّاصين يجوبون بحارًا قصيّة، ويركبون الأهوال والآلام، من أجل الكَفاف والعَفاف؛ إذ على الرّغم من همومهم وصراعاتهم ومكابداتهم اليوميّة المريرة، يستسلمون للأمر الواقع، ويقبلون على العمل ثابتي الجأش في همّة ونشاط، وينخرطون في نشوة، وغناءٍ يستلّ من أغوارهم آهات "تسمِّر الأحلامَ في صلبان الصّواري والحارات"؛ فيغيب إحساسُهم بالنّقص الاجتماعي، وتشرد عن وعيهم فكرة الطّبقيّة، بل إنّهم كثيرًا ما يتحسّرون على أفول شطر من ماضيهم، على تعاسته وبؤسه، ويناضلون من أجل ديمومته. وممّا يؤكّد هذا التّوجّه اعتراضهم على جون سميث حينما أراد "تغيير الطّرق البدائيّة في انتزاع اللّؤلؤ من قاع البحر، وهذه الأثقال الحجريّة المحمولة، والأيّام الطّويلة المضنية، والطّعام السّيّء، يصرخون في وجهه: – لن نغيّر طريقة أجدادنا، لن نغيّرها أبدًا! كان لديه صديق غني مستعدّ لتحديث عالم الغوص هذا، لكنّ المجلس وقف صامدًا، متحدّيًا، لا يقبل آلة في فردوسه"[1]. وهم يبرّرون استمساكهم بتلك الطّرائق التّقليديّة على أنّها رمز لبقاء كينونتهم، وحصانة لتاريخهم، كونها ترتبط بإرث ثقافي عريق، وزمن جوهري أصيل حيث الأجداد مهاد شخصيّتهم ومستقرّها الصّلب، وحقيقتهم الكاملة والوحيدة والنّهائيّة التي تضمن تواصلهم مع ذواتهم.

ولا شكّ في أنّهم، بسبب كلّ ما وقفنا عليه، شخصيّات سلبيّة وإيجابيّة في الآن ذاته؛ هي سلبيّة بالنّظر إلى مواقفها من حياتها المستلَبة، وأوضاعها المحبِطة والشّجيّة، ومصائرها المكلومة، وافتقارها إلى الوعي الذي يمكّنها من استيعاب هويتها، والتّواصل مع المحيط، ومعطيات الواقع؛ فغدت تنوس بين أصالة تنقبض خوفًا من مراجعتها ومساءلتها، وإعادة النّظر فيها، وتنزع إلى تقديسها، وحداثة تتهيّب قبولَ ما تفضي إليه من تغيير، وقبولَ منقلباتها وتبعاتها،

[1] المصدر نفسه، ج1، ص195.

وتقطع أسباب التّكيّف معها. أمّا إيجابيّة هذه الطّبقة فتتجلّى بالنّظر إلى تجربتها الملحميّة في إصرارها وتحدّيها، ورياضة النّفس على الشّدّة والبذل، وطاقاتها الإنسانيّة الكامنة التي تُزجيها نحو جذوة الحياة، وتعصمها من اليأس.

ولهذا نجدها تواصل قصّة حياتها الصّاخبة بفصل آخر من فصول النّضال والعذاب، حيث التّحوّل من البحر إلى البرّ: "آهة تندلع من فم خفيّ، تهزّ الأكتاف، صوت من اليمّ يأتي فوق البرّيّة، التي تتكشّف الآن أصابعها الأولى (...) الأجساد الصّلبة السّمراء كلّها وقفت وراء الشّاحنة، وصاح السّائق بآهة بحريّة، أرجعها الجمع بدفعة صلبة وكورس جماعي، اهتزّت إحدى الآلات واندفعت وهي تطنّ، واصطدمت بآلة أخرى، وانبعث شرر حادّ. توقّف الجمع فجأة وهو يرى عفريتًا يطلع من قمقمه بسحابة من نار وبخار"[1]. على هذا النّحو يغيب عن الغوّاصين ماضي الغوص، وما غابت آهاته، إذ لا تزال أصداؤها البحريّة ترتجع في أرجاء "الصّحراء النّاضبة إلا من تلال ورمال عابسة"[2]، فقد اجتثّهم الأجنبي من جذورهم، وأوصد باب رزقهم في استخراج اللّؤلؤ بذريعة ظهور اللّؤلؤ الصّناعي، ليسخّرهم في استخراج النّفط. ولم يحمِهم حصن الماضي من آلة الحاضر، بل كان سببًا من أسباب انصياعهم وعجزهم، وقصور وعيهم عن فهم الواقع. ولقد استفاد المستعمِر من ذلك فراح يستغلّ جهلهم وتخلّفهم وغفلتهم، ويدغدغ مشاعرهم به: "المستر هولمز يندفع «بجيبه» في المفازات وكثبان الحشائش وبين الأرانب والغزلان، يضع غليونه في زاوية فمه ويجفّف العرق، ويتطلّع إلى الخرائط ويصيح: – هيا احملوا هذه البئر ولنرحل يا بدو إلى مضارب بني عبسى*! يقولها بلهجته العربيّة المكسّرة فيضحكون"[3]. والرّاوي وإن استعمل الخطاب المباشر، ليثبت استقلال قول مستر هولمز عن قوله، فإن رؤيته السّاخرة والمستنكِرة لا تخفى إزاء هؤلاء العمّال الذين قلبوا للمحتلّ ظهر المجنّ لمّا أراد أن يُدخل، إلى مكانهم الأوّل، آلةً تساعدهم على استخراج اللّؤلؤ، فإذا بهم يمتثلون لأوامره دون وعي بخططه وغاياته، وينتبذون مكانًا قصيًّا، ويخضعون لآلة التّغيير، ويقدّمون أعضاءهم الشّاخبة دمًا قربانًا لها.

[1] المصدر نفسه، ج2، ص35-36.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص35.
* هكذا في الأصل.
[3] المصدر نفسه، ج2، ص54.

ويزداد التّباعد والتّنافر بين ماضي العمّال في البحر وحاضرهم في البرّ في مقاطع كثيرة، وقد جاء جلّها بصوت الرّاوي ووجهة نظره. يقول: "الآن يدورون حول هذه البئر الجديدة. كانت هنا كتل هائلة من الصّخور، راحت الأيدي الكثيفة تسوّي الأرض منها، وتجرّ الآلة نحو البقعة. تتصاعد هينمة من الصّدور المليئة بالتّبغ والبلغم وزفر السّمك، تتوحّل الغتر والإزارات التي تلتفّ على السّيقان متمزّقة، متحوّلة إلى بنطلونات، وتبدو الأرجل السّوداء المترنّحة في نعالها دامية، ومساعدو هولمز يقودون الكتلة البشريّة الحديديّة في أجواف التّراب والحصى والأعشاب والوحل. يندفع المثقاب ويحمل العمّال والأعشاب والتّراب المتناثر، ويدورون حول هذا الهيكل العملاق (...) المثقاب يواصل الطّنين، وهزّ الأرض وتمزيق أمعائها وإخراج حشاياها، وحوله جيش من الأيادي اللاقطة المصفّقة المغنّية (...) ويسحب الرّجالُ الرّجالَ، ويجدون رفيقًا بلا يد، ودماؤه تصطخب مع الحديد المندفع (...) مندفعين في تيّار الحديد والنّار والهواء البارد واللاهب، يغرزون الصّلب في الصّخر، ويقتحمون الحصى والظّلمات والخوف والبرد، فيحدّق الأغراب في كتلة اللّحم العاري تصير مسمارًا هائلاً يشقّ الأرض"[1]. واللافت في هذا المقطع أنّ الرّاوي يستهلّه بالظّرف "الآن" الذي يدلّ على راهن الإدراك، ثمّ يعدل إلى السّرد الاسترجاعي بفعل "كانت" الدّالّ على الماضي الاستمراري، وفعل "راحت" الدّالّ على الماضي الشّروعي، وقد تعلّق بهما، على التّوالي، الفعلان المضارعان "تسوّي، وتجرّ"، ما يجعل الزّمن فيهما مستمرًّا في الماضي، غير منقطع عن الحال. ثمّ يرتدّ الرّاوي، مرّة أخرى، إلى حال الإدراك المزامن لوقوع الحدث بجمل فعليّة أفعالها مضارعة، ويستقرّ عليها. وهو بهذه الطّريقة في المراوحة بين الأزمنة ثم الاستقرار على الحال، يتحوّل من مجرّد راوٍ يروي ما سبق حصوله، إلى شخصيّة حاضرة في الزّمن الإدراكي للشّخصيّات، إذ يغادر زمنه الماضي المناط، عادة بالرّواة، ليحضر زمن إدراك الشّخصيّة لما حولها من أحداث. وبذا يتساوى معها في معرفة موضوع التّبئير، ويتقيّد بما هو متاح له كشخصيّة مدرِكة من مساحة في التّأمّل والإدراك. ونزولاً عند هذه الحدود نجده يكتفي بنقل ما يمكن الوقوع عليه، في الظّاهر، من أحوال العمّال، وهيئاتهم، وأفعالهم، ضمن تبئير خارجي محايد يمنعه من الغوص في عالمهم الدّاخلي. وهو ما ينبىء عن ازدياد قربه من العمّال، وشدّة تأثّره بأحوالهم البائسة. ذلك أنّ هذا الحياد لا يخلو من غاية، وهو دليل على التّدخل أيضًا؛ "فتحييد ما هو في الأصل مفعم بالذّاتيّة، هو في نهاية الأمر فعل محوّر يحيل

[1] المصدر نفسه، ج2، ص54-56.

على فاعل يقدّم الأمور كما يريدها لا كما حصلت على سبيل الحقيقة"[1]. وما عدوله عن تبئير صفري يمنحه رؤية أوسع من رؤية الشّخصيّة، إلا أمارة بيّنة على أنّ اكتفاءه بمظهرهم كفيل بالدّلالة على مخبرهم، وتجسيد مرارة معاناتهم، وشدّة وطأة الحياة عليهم، فأغوارهم التّعسة متجلّية مكشوفة لا أقنعة لها.

وممّا يدعم نزوع الرّاوي إلى التّعاطف مع العمّال، في المقطع السّابق، ما يستعمله من مسمّيات تكشف عن تورّط صوته بصوت كاتب ذي رؤية اشتراكيّة يتآلف مع العامل وينعته بـــ "الرّفيق"، ويناوىء الأجانب ويطلق عليهم "الأغراب"، وهو ما يجعل السّرد يندرج في خطاب إيديولوجي، قوامه بيان العلاقة المتضادّة بين الغريب المستغلّ لثروات الأرض دون أن يبذل جهدًا، وبين أصحاب الأرض "كتلة اللّحم الأسمر العاري تصير مسمارًا هائلاً يشقّ الأرض". والرّاوي حين يكشف عن هذه العلاقة الإقطاعيّة الجديدة، في إطارها الجدليّ حيث الأنا والآخر، إنّما يدعو إلى نفيها والتّجاسر على مقاومتها والاحتجاج عليها، وهي مرامٍ عدل إلى تجسيد حضورها وتكثيفها عن طريق التّضخيم؛ إذ ينتهك حرمة الأرض رجالُها الذين خنعوا للمحتلّ، وقعدوا عن الدّفاع عن حياضها، وخانهم ما يدّعون من فحولة ورجولة، ولم يدركوا، بسبب تعطّلِ وعيهم، وعطب رؤيتهم، مآلات فعلهم. وليس أبلغ من هذه الصّورة دلالةً على التّفريط بالأرض رمز الحقّ التّاريخي والهويّة والحريّة والشّرف والكرامة. وهي صورة مهولة تواطأ حكّام المنطقة أنفسُهم مع المحتلّ على رسم ملامحها، فأعملوا فيها تشويهًا وإفسادًا؛ إذ مكّنوا العدوّ منهم، وأذعنوا لرغائبه وإغراءاته، وفتحوا له الباب على مصراعيه لينهش كيانهم وأرضهم وخيراتهم، ثمّ يبتاعها عليهم. ويمكن توضيح ذلك بهذا الحوار الدّائر بين المستر هولمز والشّيخ محمّد: "– وعدتني بالنّجوم والذّهب وأن تصير الرّمال قمحًا وخيولاً، ولم أجد سوى جولاتك التي لا تنتهي ودخان غليونك الكثيف! توقّفَ عن إشعال الغليون. صاح الشّيخ: – والآن.. ماذا لديك.. أرى أنّ الدّجاجة قد باضت؟! – نعم يا سيّدي.. أرضك الآن تسبح فوق بحيرة من الغاز والنّفط! – وماذا استفدتُ أنا غير روبيّات الماء المزعوم؟ خدعتني وقلت إنّك تبحث عن ماء وسلبت البترول! – لقد ملأتُ بلادك بالعيون والحنفيّات، والآن سأملأها بالزّيت والخير.. – وما هي فائدتي، ماذا ستعطيني أيّها الأمريكي الخبيث؟! – سوف أعطيك عن كلّ طنّ من هذا السّائل

[1] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2003، ص357.

الوسخ الخام الذي كان نائمًا في قعر أرضك، ثلاثة آلاف روبيّة، فتصوّر كم سيكون دخلك؟ – ثلاثة آلاف روبيّة.. أَ هذا معقول؟ أَ هذا الماء العفن يساوي كلّ هذا المبلغ؟! – أنت تستحق كلّ خير. وإذا زاد الإنتاج فسوف نضاعف دخلك، والآن ثمّة آلاف الرّجال يعملون، وفتحت بيوت كثيرة وانتهت غمّة الجوع، والكلّ يثني عليك ويتمنّى طول عمرك"[1].

إنّ قوام المقطع السّابق الحوار، ولئن أوهم الرّاوي، باتّخاذه هذا الأسلوب في الرّواية، بحياده، وتنصّله من مسؤوليّة ما جرى فيه، على اعتبار أنّها أقوال منسوبة إلى الشّخصيّة، فإنّ رؤيته ظلّت شديدة البروز. ويمكن أن نتلمّسها من خلال ما في التّبادلات الحواريّة، لا سيّما أقوال هولمز، من مفارقة تُظهر التّباين بين ظاهر المعنى وباطنه، إذ إنّ ظاهر أقواله تخلع على الشّيخ محمّد أُبّهة المُلك والسّلطان، إلا أنّ مقاصدها تنزع منه قوّة الفعل، وتُفرِّغه من محتواه. إضافة إلى ما انطوى عليه كلام الشّيخ محمّد، خاصّة، من وجوه خلل، تشي بنظرة راوٍ متهكّم يتحكّم في منطق الشّيخ، ويحمله محمل الهزء، بما يُجريه على لسانه من عبارات وأوصاف تكشف عن قلّة حظّه من الوعي، وهشاشة قياسه ومنطقه، واستفحال سذاجته، وتضخّم أنانيّته على حساب كرامة الشّعب وحقوقه، وقد ظنّ أنّ انصبابه في القالب الذي يريده الأجنبي سبيل سويّ لتمكيينه، وترصيع تاريخه بأمجاد وإنجازات ومشاريع لا يعرف عنها شيئًا، كونها من صنع المستعمِر الذي لم ينهض بها إلا من أجل تسويغ استغلاله، وترسيخ قيمه، وفرض تصوّراته، ودعم عوامل التّبعيّة له، ضاربًا بعرض الحائط هويّة الشّخصيّة الوطنيّة، ومرجعيّتها، ومقوّمات تكاملها وانسجامها، ليحيل "آلاف الرّجال" نسخة مكرّرة ليس لهم من الأمر شيء إلا تنفيذ مطامعه، وإبرام غاياته. هكذا يستعمل الرّاوي سلطته في توجيه السّرد، فليس توظيف السّخرية، وتركيب الأقوال على هذا الوجه من المفارقات إلا من صنع راوٍ خفي يتظاهر بالحياد في النّقل، ليخترق السّرد، ويلوّنه برؤيته. وهو بذلك يتضامن مع كاتب له مواقف مضادّة من السّلطة التي كانت حليفًا وظهيرًا لانتهاكات المستعمِر، فسلّمته "مفاتيح البلدة"[2]، ورمت بآلاف من رجالها في أُتونه.

---

[1] عبد الله خليفة: الينابيع، مصدر سابق، ج2، ص72.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص155.

وفي سبيل التّأكيد على هذه المواقف، وتجلية أبعادها وقف الرّاوي على ثنائيّة الأنا والآخر في مواضع مختلفة من الرّواية تعكس شدّة انفعاله بما يرويه، وتدلّل على توجيهه المروي تلبيةً لمقاصد إيديولوجية يعتقد بها. ويتجلّى ذلك من خلال رصده كلّ ما يثبت اختلاف أوضاع العمّال عن أوضاع الأجانب، بما يرمز إلى طبقيّة منظّمة بين المركز والهامش. وأوّل وجوه التّباين تتبدّى في المظاهر الماديّة التي نزع الأجنبي إلى تجسيدها محاولة منه في ترسيخ تفوّقه وأفضليّته على العمّال فهم يسكنون في "مدينة ذات بيوت خشبيّة جميلة"[1]. أمّا العمّال فيقبعون في "معسكرهم الممتلىء بأكواخ وعشش سعف النّخيل"[2]. ويوغل الرّاوي في بيان وجوه الفرق بين الأجانب والعمّال من خلال تبئير صفري أتاح له معرفة مطلقة، وحرية التّنقل بين أمكنة مختلفة، وأزمنة متباينة. يقول: "امتلأت الأكواخ بالرّجال وفاضت. احترقت الأجساد تحت وهج الشّمس. نسي البحّارة مواويلهم وغناءهم البحري، وجاء فتية لم يروا الغوص، وصاحوا تحت دبيب العجلات المسرعة والآبار السّاقطة، و«الآنات» القليلة، وصاحت الصّفارة مدخلة الحشد في أحشاء الهياكل الحديديّة والأبراج والمنازل، مفرِّغة إيّاه في المساء، قاذفة أشلاءه فوق الرّمال والأسرّة. يتطلّع الحشد إلى المدينة المتلألئة نورًا، والمتغلغلة بين الشّجر الغريب وزجاجات الشّمبانيا المنفجرة وسيّارات الإسعاف الهادرة حتّى في منتصف اللّيل، ويرى الحقائب المثقلة الذّاهبة للتّصييف، والسّيّارات المتكاثرة قرب المرآب"[3]. يتعامل الرّاوي مع أحداث هذا المقطع بالانطلاق من التّبئير الصّفري معتمدًا على طريقتين مختلفتين من السّرد، إذ يروي أوضاع العمّال بطريقة السّرد التّابع، مستعملاً الأفعال الماضية، ومعها يبدو أنّه مجرّد ناقل لأحداث قد وقعت وانقضت، للإيهام بحياده وعدم تدخلّه. أمّا أوضاع الأجانب فقدّمها بطريقة السّرد المتزامن، حيث يسرد، بضمير الغائب، إدراكات حشد العمّال إزاء أولئك الأجانب في زمن الحال، وهو لا يفتأ (أي الحشد) "يتطلّع" إلى ما في "المدينة المتلألئة" من مظاهر التّرف، و"يرى" ما بينه وبين الأجانب من مفارقات شاخصة. غير أنّ ما يجمع بين طريقتي السّرد هو نزوع الرّاوي إلى التّلخيص، إذ يختصر زمن الأحداث الحكائيّة، في فقرات تحتلُّ حيِّزًا ضيقًا من الخطاب[4]، ومعه يزيغ عن مدار السّرد، وحكاية المتعاقب من الأحداث؛ ليغدو كلامه أفكارًا

---

[1] المصدر نفسه، ج2، ص126.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص126-127.

[4] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص109.

منوّعة وموجزة لا تصلنا عنها تفاصيل كافية، وإنّما جيء بها لتؤدّي وظيفتين، الأولى تتعين في وظيفة الإعلان عن وجوه التّناقض بين العمّال والأجانب، والثّانية تتجلّى في وظيفة تفخيم وقع هذه المفارقة على العمّال لغاية الاحتجاج على المستعمِر. فهذه الأحداث على اقتضابها لا يخفى ما تحمله من تأليب ضدّ هذا المحتلّ والثّورة عليه، وهو مطلب سيتحقّق لاحقًا. وكلّ هذا يكشف عن حضور مكين للرّاوي؛ إذ إنّ عدوله إلى التّلخيص كشكل سردي يضرب مقولة حياده التي تظاهر بها، ويجعلها قناعًا يُخفي من ورائه تبئيره الصّفري، وذلك لما تقتضيه طريقة تلخيصه، على هذا النّحو من الوظائف والمقاصد، من علم كلّي بالتّركيب العامّ للنّصّ، وما جرى فيه من وقائع، والنّتيجة التي سيؤول إليها، وتحكّم مطلق في البنية الحدثيّة، وتوجيهها صوب غايته.

ولقد كانت هذه الغاية محطّ اعتناء الرّاوي في مواطن شتّى من الرّواية، لذا عمد إلى تكرار الأحداث المحقّقة لها من زوايا نظر مختلفة، فقد يتولّى هو سردها منطلقًا من تبئير صفري، على نحو ما تمّ الوقوف عليه من الشّاهد السّابق، أو تبئير خارجي يتصنّع به الموضوعيّة[1]، وقد ينقل بصوته ما تراه الشّخصيّة بطريقة التّبئير الدّاخلي[2]. وليس يجيء هذا التّكرار على سبيل الحياد، وإنّما يأتي لبيان بشاعة المحتلّ، وتضخيم ما خلّفه في نفوس العمّال من مظاهر الظّلم والتّبعيّة والإذلال، لتقويض إنسانيّتهم، وتحويلهم إلى مجرّد وسيلة في يده، بها يحقّق مآربه المادّيّة.

ولعلّ في هذه النّتائج ما يفسّر حالة الاختلال والاضطراب التي اعترت الشّخصيّات بغتة: "لا يعرفون كيف اضطربوا فجأة. هل لأنّ المراقب الهندي منع رجلاً من قضاء الحاجة وراء التّلّ؟ أو لأنّ محسن مرتضى كان يردّد إنّ* إجازة الجمعة غير مدفوعة، وأنّ.. وأنّ.. وأنّ المدينة العالية كانت تكبر فوق جلودهم، أو لأنّ العمّال تذكّروا موّال مزيون العراقي عن قضاء الحاجة بالتّذاكر، أو لأنّهم رأوا الملاحظين والرّؤساء البيض يتحوّلون إلى نواخذة وقروش؟"[3]. يأتي هذا الشّاهد لتأكيد غاية الرّاوي التّحريضيّة التي سعى إلى إقرارها من وراء مقارناته. فما جاء في المقطع من أحداث، أتت في صيغة أسئلة مبثوثة وأخرى محذوفة، لا ترتبط بمنطق حكائي لتحيل إلى وظيفة تقريريّة تثبت ما وقع، بقدر ما تنخرط في خطّة حجاجيّة تحيل إلى

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص، ص56، 57، 67، 117.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص، ص55، 68، 74، 78، 79، 117.

* هكذا في الأصل.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص127.

وظيفة تكثيفيّة تنفّر من فظاعة ما يقوم به المستعمِر ليثبت مركزيّته، وهامشيّة العمّال. وفي ذلك تكمن إشكاليّة التّصادم بين الأنا والآخر، وقد كانت الأسئلة كفيلة باختزال ما ولّدته تلك الإشكاليّة من صراع حادّ في نفوس العمّال، وما أفرزته من إحساس بالامتهان والاستخفاف بالكرامة والكبت والعسف والإقصاء والاستغلال والتّهديد الوجودي، كما أنّ صيغة السّؤال المشحونة بالاستنكار تقتضي تنبيه العمّال، وتدعوهم إلى التّفكّر في أوضاعهم مقارنة بالمحتلّ، وتثير استجاباتهم إلى بذرة الوعي التي صرّح بها محسن مرتضى، وألمح إليها مزيون العراقي في موّاله.

ولئن كانت هذه الأسئلة، وما فيها من أحاسيس وخواطر، جاريةً في ذوات سائر الشّخصيّات الرّازحة تحت وطأة المحتلّ، ومرتبطةً بنظرتها بطريقة التّبئير الدّاخلي، فإنّ قول الرّاوي "لا يعرفون" وما يقتضيه من عمل استنتاجي، يحيل إلى وجهة نظر متعالية تستطلع أفكار الشّخصيّات على تعدّدها في وقت واحد، وتدرك أنّها موسومة بسمة تقويميّة متماثلة. وعلى هذا يتحوّل الرّاوي من نمط تبئيري يكون فيه مجرّد ناقل محايد لا يعلم من هواجس الشّخصيّة إلا بقدر ما أعلمته عن نفسها، إلى نمط ينعدم فيه التّبئير بما يتيح له الإحاطة بأصول الأمور ومنتهياتها، والعلم الكلّيّ بدقائق نفوس العمّال، فيعرف أنّهم "لا يعرفون كيف اضطربوا فجأة". وعلى هذا يخرق هذا النّص حدود النّظريّة بالنّسبة إلى التّبئير الدّاخلي النّاصّة على جعل معرفة الرّاوي ضيقة محدودة، ولا تخرج عن نطاق ما تكشفه له الشّخصيّة من تصوّراتها وهي بصدد النّظر والتّأمّل. وتدخّل الرّاوي لا يتوقّف عند حدّ تأوّل مواقف الشّخصيّات، وتصريفها وفق اعتباراته الخاصّة، وإنّما يمتدّ إلى تحكّمه في طريقة سرد الأحداث فيُظهر ما يشاء، ويخفي ما يشاء باستعمال الحذف على غرار قوله: "وأنّ.. وأنّ..". ولا يأتي هذا الانتقاء إلا لغاية التّوجيه، إذ لا يختار من الأسئلة إلا ما يختزل قضايا جوهريّة تدين المستعمر، وتحقّق مراده الحاثّ على ضرورة مناهضته، والالتفاف على قوى القهر. والطّريف أنّ وظيفة التّركيب الاستفهامي الذي جاء عليه المقطع أبرمت مقصد الرّاوي؛ إذ يستجيب العمّال فورًا إلى ما في أسئلتهم من دعوات إلى الثّورة، وهو ما دفع الرّاوي إلى سردها في الخطاب بعد هذه الأسئلة مباشرة: "هدروا

طويلاً، وداروا في أجواء المعسكر، وهرب الهنود والأوربيّون إلى غرفهم وبيوتهم وسيّاراتهم، وأرسلوا استغاثة حادّة! كان الطّابور المغبرّ يتوغّل في الصّحراء نحو المدينة"[1].

بهذه النّهاية يتأكّد أنّ تبئير الرّاوي للأحداث مهما تعدّدت أشكاله لا يصدر إلا عن موقف إيديولوجي يوجّه السّرد لغاية يقتضيها مذهبه الملتحم بمذهب كاتب له رؤية ثوريّة ذات توجّه يساري؛ ولذلك لم تفرط الأحداث من بين يديه وإنّما ركّبت تركيبًا لتخدم غايته في مناصرة طبقة العمّال، ومناوأة الأجانب الإقطاعيّين الجدد. ولذا نجده كثيرًا ما يتآلف مع إدراكات العمّال وأحلامهم، ويبوح بآمالهم وآلامهم، ويتكلّم بلغتهم؛ إذ جعل لغته، وهو يتأمّل أحوالهم في الجبل، تصطبغ بذكرياتهم وتجاربهم في البحر. ويتجسّم ذلك في تصويراته للصّحراء والآلة فـ "الشّاحنة سفينة فوق اليمّ الصّحراوي، تغوص أقدامها في الرّمال"[2]. ووجوه العمّال: "صخور من المياه وحراشف سمك وقواقع"[3]. وتبدو أكفّ الرّجال المتراصّة لدفع الآلة "خيطًا طويلاً من المجاديف"[4]. و"أشباح الأدوات والآلات كربابنة وصوارٍ متدثّرة بالغموض".[5] والمثقاب كـ "الشّراع الحديدي يتوغّل في المياه بين الحيتان والصّخور"[6]. وللآلة الحديديّة زعانف[7]. إنّ هذه الصّور تكشف عن تقمّص الرّاوي نظرة الغوّاصين للأشياء، فهو متضامن معهم، ويشاركهم في نفس المصير، وحكايته جزء من حكاياتهم. وممّا يؤكّد ذلك نزوعه إلى تقليص المسافة السّرديّة بين الأنا الرّاوي والأنا المروي؛ إذ يتخلّى عن درجته الأولى من السّرد مستعيضًا عن ضمير الغائب المفرد بضمير المتكلّم في صيغة الجمع؛ ليصير بمثابة شخصيّة مدرِكة مشارِكة في الحكاية. يقول: "أيّها الأطفال خذوا حكاياتنا، وتعالوا إلى الظّهيرة الدّامية، واركضوا فوق عروقنا، مطلقين أوراقكم السّحريّة في السّماء العريضة"[8]. هكذا يتماهى صوت الرّاوي النّاقل بالشّخصيّة الرّائية، وكأنّه قد عاش مثل أحداث ذلك الماضي الغابر، وأراد أن يشيع فيها الحياة، ويبعثها من جديد، ليعيشها أطفال لم يشهدوها، ويواصلوا قصّة النّضال التي توجب ضرورة

---

[1] المصدر نفسه، ج2، ص127.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص35.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[6] المصدر نفسه، ج2، ص55.
[7] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[8] المصدر نفسه، ج2، ص131.

التّعاطي مع العامل التّاريخي. إذ ليس أقرب للصّواب في توعية الشّعوب من حملها على النّظر في ماضيها ومراجعته للاعتبار، بما يعزّز اختياراتها في الرّاهن والمرتقَب.

هكذا يتّضح لنا أنّ ما جعله الرّاوي محلّ نظر وتبئير لا يخرج عن دائرة تأوّلاته ومواقفه واعتقاداته التي تجلّت بوضوح في تبئيره الصّقري للأحداث. ولئن تظاهر بالحياد في نقل بعض الأحداث باستعمال التّبئير الخارجي؛ فإنّ ما أجراه من طرائق لتركيب الأحداث، وما انتقاه من استعمالات لغويّة وتركيبيّة، وما جنح إليه من صيغ متعدّدة الوجوه كاللّغة الشّعريّة الانفعاليّة، والعبارة السّاخرة، وما رمى إليه من أشكال سرديّة ووظائف وغايات، وما احتلّه من مراتب سرديّة؛ لَينفي حياده، ويبرز تدخّله الكبير فيما ينقل. بل إنّه شديد الحضور حتّى مع نمط التّبئير الدّاخلي الذي تكون فيه الشّخصيّة صاحبة النّظر، والرّاوي مجرّد ناقل لما يعتمل داخلها، إذ في قبضته سلطة الرّواية يستعملها بحسب مزاجه، ويجريها بمقتضى زوايا نظره، فينقل ما يريد، ويصدّ عمّا لا يريد، ويكرّر نقل الفكرة التي يريد من وجهات نظر متعدّدة، بل قد يخترق وجهة نظر الشّخصيّة ليتأوّل إدراكاتها، ويكيّفها حسبما يريد. ولذا فإنّ ما يبدو مندرجًا في تبئير خارجي، أو تبئير داخلي، لا يعدو، متى نظرنا في كيفيّات إخراج الرّاوي له، أن ينضوي تحت رؤية أكثر اتّساعًا هي رؤية الرّاوي العليم الذي يملك زمام الصّنعة والتّنظيم والمعرفة، ويسيّر السّرد وفق خططه وغاياته، وفي سبيل تحقيقها لا يقيم اعتبارًا لما بين أنماط السّرد من حدود متواطأ عليها في مجال التّنظير. وهو بما في توجيهاته للسّرد وتأويلاته، وما يبثّه من آراء وأحكام، وما يصدر عنه من مواقف؛ لا يتجرّد من رؤية كاتب يسوق النّص وفق ما يدين به من اعتقادات وتصوّرات إيديولوجيّة تحتجّ للطّبقة العمّاليَّة، وتدين الطّبقيّة، وتدعو إلى العدالة الاجتماعيّة، وتحرّض على قيام ثورة ينتزع بها الكادحون حقوقهم المهضومة.

الفصل السّادس

أساليب السّرد

إنّ المقارنة بين أساليب النّصوص السّرديّة من شأنها أن تجلّي الوعي الرّوائي الجديد الذي انعطف إليه الكثير من المؤلّفين، للبحث عن مناطق تجريب غير مأهولة، تنزاح معها أساليب الرّواية عن مألوف الكتابات التّقليديّة. ذلك أنّ "البحث يحفّز الكاتب الرّوائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حيّة"[1]. ويحيل هذا التّعريف على مفهوم أدب التّجريب، الذي يتوسّل فيه الكاتب بمقوّمات فكريّة وأخرى جماليّة، على مستويي الشّكل والمضمون؛ لغاية تجاوز التّصوّرات القارّة والمباشرة للواقع الذي عكسته أشكال تعبيريّة مستهلَكة وقوالب جاهزة، و"بقدر ما يكون البحث عسيرًا، يكون الواقع الذي يستكشفه الكاتب جديدًا، ويكون شكله جديدًا كذلك"[2]. وفي ذلك تشكيل لوعي مختلف يستكشف أفقًا محتملاً في الكتابة، ويستشفُّ واقعًا ممكنًا، فضلاً عن تشكيل وعي جديد لدى القارئ في تعامله مع النّصّ. وعليه فإنّ أيّة محاولة يسعى فيها الكاتب إلى الخروج على الأشكال السّائدة في الكتابة السّرديّة، يمكن أن تعدّ ممارسة تجريبيّة؛ ذلك أنّ الأدب يكون "تجريبيًّا إذا جدّد في الأشكال وكان صريح الرّفض لسنن الإبداع والقراءة"[3]. وفي ضوء هذا التّعريف لعلّ أصلح نصوص الدّراسة لهذا الفصل "أغنية أ.ص الأولى" لاعتبارات فما يأتي توضيحها.

لم يلقِ أمين صالح بالاً للكشف عن هُويّة نصّه، فقد ألقاه غُفْلاً دون الإحالة إلى جنسه الأدبي. وهو بهذه الطّريقة ينزع إلى تجاوز الميثاق السّردي[4]، والتّمرّد على العلاقة المألوفة التي التي تربط المتلقّي بالنّصّ، وتوجّه قراءته بناءً على جنس هذا النّصّ. وقد أتاح ذلك للرّاوي حرّيّة التّشكيل، وخرق البنية التّقليديّة للرّواية والتّركيب الحكائي فيها، بالعدول إلى مستويات خطابيّة ولغويّة وأسلوبيّة متنوّعة، والاحتفال بالعديد من الأساليب السّرديّة. ومن قبيل ذلك:

---

[1] ناتالي ساروت: الكتابة الرّوائيّة بحث دائم، ضمن كتاب: الرّواية والواقع، ت: رشيد بنحدو، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1990، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23-24.

[3] محمّد نجيب العمامي: بحوث في السّرد العربي، دار النّهى للطباعة والنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2005، ص261. والرّأي لجاك ديمونجان.

[4] مصطلح "الميثاق السّردي يعني أنّ الكاتب.. يكتب وفي ذهنه قارئ وهمي أو حقيقي، وبذلك يحقق النّصّ طبيعته إذ ينتج العلاقة الطّبيعيّة بين سارد ومسرود له، ويصبح النّصّ الرّوائي خطاب تواصل طرفاه باثّ ومتلقٍّ أو سارد ومسرود له أو كاتب وقارئ".

وكاتب "أ.ص" حينما يتجاوز هذا الميثاق ويتمرّد عليه، إنّما يسعى إلى اختراق آفاق إبداعيّة جديدة تصطدم مع أفق انتظار القارئ التّقليدي، وتدفع به إلى التماس القراءة الفاعلة، وليس ألفة المقروء.

في توضيح المصطلح، ينظر: محمّد الباردي: الرّواية العربيّة والحداثة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، ط2، 2002، ص266.

الأسلوب الشّعري، والأسلوب السّينمائي، والتّمثيل الإيمائي (البانتوميم)*، والسّجلات، والوثائق، والتّقارير، والخطبة، ومقابلات صحفيّة وتلفزيونيّة، وحكايات شعبيّة، وأخرى خرافيّة عجيبة جاءت على لسان الجنون، والحزن، والزّقاق، والحبّ، والنّجوم، والبحار. وقد أضفى جميع ذلك على النّصّ طابعًا حواريًّا تتعدّد فيه الأصوات، وتتمايز إيديولوجيًّا. فكيف تجلّى ذلك؟ وكيف استجلى الكاتب بهذه الأساليب السّرديّة رؤية جديدة للواقع؟ وحسبنا في توضيح هذه الرّؤية الوقوف على الأساليب الآتية.

لجأ نصّ "أغنية أ.ص الأولى"، في أحد مقاطعه، إلى استعمال تقنيّات السّينما، فزاوج بين الوصف السّردي والأسلوب السّينمائي. وقد أفضى ذلك إلى تنوّع السّجل اللّغوي إذ امتزجت اللّغة السّينمائيّة باللّغة الرّوائيّة، كما أفضى إلى تلوّن هذا المقطع النّصّي ببعض خصائص "الفيلم السّينمائي [الذي] يقتصر على اقتناص سطح الأشياء، ويتنازل مُكرَهًا عن أعماقها غير المدركة، لكنّ الرّواية عندما توظّفه فهي تضمّ إمكاناته الحركيّة والبصريّة دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصّة إلا بالقدر اليسير"[1]. ويمكن الاستدلال على ذلك بالمقطع الآتي:

"جلست على جبل مرتفع تحطّ عليه بين الحين والحين نسور عمياء.

- الكاميرا في حركة بانوراميّة تستعرض هوائيّات التّلفزيون المصلوبة على السّطوح العالية.
- تثبت الكاميرا لمدّة خمس ثوانٍ عند إعلان بالنّيون لسجائر «مارلبورو»، ثمّ بحركة مفاجئة وسريعة إلى أسفل (في لقطة عامّة) نشاهد عمارة ضخمة ذات عشرين طابقًا. ترتدّ الكاميرا إلى الخلف ببطء.
- لقطة عامّة: العمارة ذاتها. في الزّاوية اليسرى من الكادر، في الأسفل، بوّاب ضئيل الحجم، ملامحه غير واضحة.

---

* وقف الرّاوي على هذا الأسلوب برصد الإيماءات التّعبيريّة والحركات الجسديّة. ينظر: أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، صدرت الرّواية بتاريخ 1982، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2010، ص1005.

[1] صلاح فضل: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، دار سعاد الصّباح، الكويت، ط1، 1992، ص189.

- تتحرّك الكاميرا إلى جهة اليمين.
- لقطات عامّة: مزرعة صغيرة، طائرة نفّاثة تخترق الفضاء، سوبر ماركت، بنك، بناية المحكمة العليا، دوائر حكوميّة، فندق، حديقة جميلة تتوسّطها بركة سباحة.
- لقطة متوسّطة: رجل رثُّ الثّياب يدخّن لفافة وينظر إلى الحديقة من خلال السّياج.
- مزج إلى: رجل ذو كرش تغطّي عينيه نظّارة سوداء كبيرة، يرتدي بذلة أنيقة، ينفث دخانًا ملتويًا من سجاره الضّخم. تقترب الكاميرا منه بتردّد حتّى تحصر وجهه في لقطة قريبة جدًّا.
- الرّجل يقول: أملك عمارة ذات عشرين طابقًا. أملك زوجة مطيعة وسيّارتين فخمتين، أملك بنتًا تلعب التّنس جيدًا، وابنًا يعمل مديرًا لفرع شركتي، وكلبًا لا يحبّ أكل البطاطس. أملك آلاف الأسهم في العديد من الشّركات والفنادق، أموالي أستثمرها في أربعة بنوك كبرى. أملك بندقيّة صيد أوتوماتيكيّة أصطاد بها البطّ والأرانب واللّصوص الذين يسرقون البصل والفلفل من مزرعتي"[1].

لقد وظّف الرّواي الشّاهد، في هذا المقطع، الرّؤية السّينمائية باقتدار كبير فقد اختار موضعًا مناسبًا، وهو "جبل مرتفع"، بما يمكّنه من التّعرّف على المشهد، بأبعاده المختلفة. في حين وفّرت له عدسة الكاميرا لقطات عديدة ضبط من خلالها زاويا التّصوير، وعمق المجال، ومدّة اللّقطة ونوعيّتها، واتّجاه الحركة، ودرجة سرعتها، ومقدار المسافة، ومناظر ذات بعد حركي، ومواصفات شكليّة ظاهرة يمكن التقاطها. وأدّى الرّواي كلّ ذلك بلغة ذات مرجعيّة سينمائيّة أفضت إلى إنتاج نصّ أقرب إلى السّيناريو منه إلى الرّواية، ذلك أنّ "مفهوم الرّاوي الشّاهد متأثّر بإنجازات التّكنولوجيا الحديثة التي أفاد منها التّصوير السّينمائي، أو العمل السّينمائي بشكل عامّ، وأدّى ذلك إلى التّركيز على المونتاج- أو- على عمليّة تركيب الصّور، وهو ما يتعلّق بالبناء الذي يقام على أساس من علاقات تزامن بين عناصره المكوّنة له (...) وعليه فالأحداث لا تتوالى، ولا تتعاقب وفق تاريخيّة واضحة، بل تتقاطع وتتزامن وفق رؤية الرّاوي (الذي هو بمثابة مخرج)"[2].

---

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى، مصدر سابق، ص1048-1049.

[2] يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص98-99.

إنّ أوّل لقطة تلتقطها الكاميرا تأتي ضمن حركة بانوراميّة، ما ينبىء عن اتّساع مجال الرّؤية، ولكنّ اللّقطة لا تستعرض إلا هوائيّات التّلفزيون المصلوبة على السّطوح. وهي معلم من معالم المدنيّة، وبلاغة رمزيّتها في العبارة المستعملة التي أثْرت الأسلوب السّينمائي بدلالة ضافية، إذ تشي بدور الإعلام في الهيمنة على اهتمامات النّاس، وتخدير عقولهم وأفعالهم، وإيهامه إيّاهم بتغذية حاجاتهم وميولهم؛ لينتصب صليبًا مقدّسًا ينتصبون أمامه، ويخشعون في حضرته، ويجلّون ما يقدّمه لهم من عطايا وهِبات. ومن هنا طغى انشغالهم به، وازداد اغترابهم عن واقعهم، وتعطّل وعيهم عن محاكمة ما به من زيف وادّعاء. ولعلّ هذه الحالة تتفاقم مع اللّقطة التّالية التي لا يتغافل الرّاوي المخرج عن تعيين مدّتها، إذ يكتفي بتثبيت الكاميرا لمدة خمس ثوانٍ لنقل صورة إعلان بالنّيون لسجائر «مارلبورو». وهذه اللّقطة على سرعتها الخاطفة، لا يخفى ما فيها من خطاب إيديولوجي، يشكِّل المناخ النّفسي والمادّي للمكان. فمن خلال هذه الدّعاية، ذات المرجعيّة الأمريكيّة، يتعالى الحضور الأجنبي الرّأسماليّ بألوانه وأشكاله وإضاءاته ولغته ليحتلّ الفضاء، مجذِّرًا هويّته وإيديولوجيّته في المكان، ومغريًا بأفضليّة اتّباعها والانتماء إليها. وبذا يصير الفضاء فضاءً تابعًا لنظام اقتصادي يبشّر النّاس بقيمه، لِيُحلّ الحاجة الوهميّة محلّ الحاجة الطّبيعيّة، ويدعّم مبدأ الاستهلاك المُتلِف عوضًا عن الاستعمال الرّاشد. ولا شكّ في أنّ هذا الاختيار الاقتصادي يروّج لاختيار سياسي يتمثّل في الفكر البرجوازي المؤيّد للمذهب الليبيرالي. وقد تجلّى هذا البعد الإيديولوجي تجلّيًا على باقي اللّقطات؛ إذ تأتي لقطة عامّة مفاجئة وسريعة تذعن المكان إذعانًا للنّظام الرّأسمالي، حيث تطلّ علينا المدينة العصريّة من عمارة ضخمة ذات عشرين طابقًا، تنبىء عن ولوج قيم جديدة إلى المجتمع تمسّ بنيته، وشبكة علاقاته الاجتماعيّة، ومرجعيّاته المختلفة. فقوام هذا المبنى ينهض، أساسًا، على علاقات وظيفيّة آليّة، ونظام بيروقراطيّ، ونزعة فرديّة، وبنية هرميّة يتوزّع أفرادها بين المركز والهامش بناءً على حجم ثرواتهم. وهذا ما تلتقطه عدسة الكاميرا برجوعها إلى الخلف ببطء، لتصوّر ما خلّفه هذا النّظام من طبقيّة فجّة، إذ تجمع الكاميرا في لقطة عامّة صورة تلك العمارة الضّخمة مع بوّاب ضئيل محشور "في الزّاوية اليسرى، في الأسفل". إنّ فداحة هذه اللّقطة يتبدّى من إصرارها على إقرار حالة التّقابل الموسومة بها المدينة العصريّة، وذلك بوجود عامل مهين، ولا تكاد ملامحه تبين، في حضرة العمارة الشّاهقة ذات العشرين طابقًا. فالأهمّ والأبرز في المكان هو ما فيه من مبانٍ وأشياء ومواد وآلات، وما يفرضه من علاقات وأنظمة، وهكذا يتقزّم الوجود

الإنساني وينكمش، وتطمر معالمه، وفي المقابل، تتضخّم الأشياء، ومنها يَستمدّ الإنسان قيمته، ويُبقي على وجوده. وليس أدّل على ذلك من اللّقطات العامّة، في جهة اليمين التي ركّزت فيها الكاميرا على: "مزرعة صغيرة، طائرة نفّاثة تخترق الفضاء، سوبر ماركت، بنك، بناية المحكمة العليا، دوائر حكوميّة، فندق، حديقة جميلة تتوسّطها بركة سباحة". ولعلّ انزياح الكاميرا عن جهة اليسار، حيث العامل، إلى جهة اليمين، حيث ملامح المدينة، لا يعبّر عن موقع بقدر ما يعبّر عن موقف معارض للفضاء، ورؤية تقدّميّة للوجود تبتغي التّصدّي لمذهب إيديولوجي يفرض اتّجاهاته واعتقاداته بوتيرة فائقة السّرعة تدقّ حقيقتها وغايتها عن الفهم، إذ ليس من العسير أن يتفطّن المُشاهِد بحضور الطّائرة النّفّاثة إلى تسارع الزّمن في المدينة العصريّة لتنفتح على آفاق جديدة باستمرار، ويتغير كلّ شيء بصورة مذهلة، يستعصي على الإنسان استيعابها وهضمها؛ ليسلّم بنجاعتها، وأحقيّتها في الهيمنة عليه، وأولويّة ما تفرضه من قيم وقوانين ترسّخ شخصيّة الآخر وهويّته وحتميّة التّبعيّة له، وتعمل على إرساء الملكيّة الفرديّة، التي بمقتضاها يتفاوت البشر بحسب ما يمتلكونه من ثروات. وهو ما تشفّ عنه اللّقطات اللاحقة إذ تقترب عدسة الكاميرا شيئًا فشيئًا في لقطة متوسّطة تمكّن من التقاط هيئة رجل رثّ الثّياب ينظر إلى الحديقة من خلال السّياج، في إشارة إلى ما أورثه هذا النّظام في النّفوس من شعور بالكبت والتّأزّم والتّنافر. ومن هنا تنتصب الحديقة لتكون رمزًا إيديولوجيًّا يعلن عن تمايزها ممّا هو خارج محيطها، وما السّياج المضروب حول الحديقة إلا رمز آخر يوحي أن لا حظّ للفرد في الرّفعة والسّيادة إلا على قدر دنوّه من تلك الحديقة. وهي المسافة الضّروريّة للّقطة اللاحقة، إذ تزداد مقروئيّة المشهد بتقلّص حجم المسافة الفاصلة بينه وبين الكاميرا، التي تنتقل عدستها إلى حركة "مزج إلى"، فيبدو "رجل ذو كرش تغطي عينيه نظّارة سوداء كبيرة، يرتدي بذلة أنيقة، ينفث دخانًا ملتويًا من سجاره الضّخم". وهي تفاصيل بصريّة دقيقة وكافية للكشف عن طبقة الشّخصيّة، وإيديولوجيّتها التي تدين بها، والتي أبان الرّاوي عنها بنقل ما قالته هذه الشّخصيّة نفسها. وفي أقوالها يتضخّم مارد الملكيّة، وتجمح بها أهواء الفرديّة؛ لتستحيل الموجودات كلُّها إلى شيء تتباهى بامتلاكه: "أملك عمارة، أملك زوجة، وسيّارتين، أملك بنتًا، وابناً، وكلبًا، أملك آلاف الأسهم، أملك بندقيّة صيد أتوماتيكيّة". وما عدول الرّاوي عن أسلوب التّصوير لنقل حديث الشّخصيّة إلا أمارة على ما تملكه لغة الرّواية من طاقة إيحائيّة، يمكن بها استجلاء مضامين متعدّدة، وهو ما يتعذّر على عدسة الكاميرا التقاطه. وأنّى لتك العدسة أن تلتقط ما يفيده التّكرار

من بشاعة نزعة التّسلّط، وتخمة الاستهلاك، واشتداد التّشبّث بالملكيّة الفرديّة، التي تلهث وراء المال، وتتلهّف إلى تحصيله، حتّى كأنّ الإنسان به يكون أو لا يكون؛ فـــ "الرّأسماليّة لا يمكن أن تلقى احترامًا إلا بمقدار ما تكون رأسمالاً ممثّلاً في رجل"[1]. وهي في سبيل ذلك لا تعبأ بالمبادىء والقيم الإنسانيّة، ما يجعلها تقيم حيوانيّة القوّة مكان بشريّة الحقّ، ليصطاد ذو الكرش ببندقيّته الأوتوماتيكيّة البطّ والأرانب، ومَن يسرقون البصل والفلفل من مزرعته، فليس ثمّة فَرق، في عرف رأس المال، بين الإنسان وغيره من الأشياء والموجودات. واللّافت في اللّقطة الأخيرة مفارقتها للّقطات السّابقة من حيث مقدار المسافة، فلئن كانت الكاميرا بعيدة جدًّا عن بوّاب العمارة ليبدو ضئيلاً ذا ملامح غير واضحة، فقد اقتربت كثيرًا من الرّجل ذي الكرش، لتركّز على وجهه فتحصره "في لقطة قريبة جدًّا"، وكأنّها نوع من الإدانة، يدينه الرّاوي بالأسلوب السّينمائي حيث التّركيز على الوجه، محطّ كرامة الإنسان، ويدينه من أقواله حيث أسلوب السّرد الرّوائي.

هكذا يتمكّن الأسلوب السّينمائي من المقطع السّابق بالاستناد إلى متواليات[2] ذات بعد بصري وحركي، تتقاطع فيها عناصر متباينة، وتتحاور لتكشف عن تشكيل غنيّ بالصّور، والألوان، والتّضاريس، والأشكال، والإيقاع بسبب اختلاف الحركة التي كانت عليها اللّقطات بين السّرعة والبطء، واليمين واليسار، والأعلى والأسفل، والقرب والبعد، ما يضفي طابعًا حيويًّا على المشهد. وإذا كان الأسلوب السّينمائي يعجز عن تصوير الانفعالات والمعاني المجرّدة، بسبب اقتصاره على التقاط ما هو خارجي، فإنّ ذلك لا يعني أنّ ما يلتقطه مناظر صمّاء تجافيها الدّلالة، فما تتوجّه العدسة إلى التقاطه من شخوص وأشياء، وما تتّخذه من أوضاع متباينة في طريقة الإخراج، كفيل باستنطاق الدّلالات. فـــ "لا مضمون هنا منفصل، أو كامن في باطن الشّكل، بل ينبني بانبناء حركة مضمونيّة"[3]. وهذا ما لم تحجبه لقطات المشهد السّابق التي ركّزت على ما خلّفته الرّأسماليّة من احتداد الطّبقيّة، وتعطّل الحسّ الإنساني السّامي وروح المشاركة، وتغوّل الملكيّة، وتعميق التّبعيّة للآخر الأجنبي وصيانتها، والبطش بمن يهدّدها أيًّا كان، وهذا ما

[1] إرنست فيشر: ضرورة الفنّ، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة للنّشر والتّوزيع، بيروت، د.ط، 1965، ص60.

[2] المتوالية: مصطلح سينمائي يدلّ على سلسلة مشاهد مصوّرة تشكّل وحدة كاملة ذات معنى". ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون/ دار لبنان للنّشر، بيروت، ط1، 2002، ص142.

[3] يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص99. أوردت العيد كلامها السّابق في سياق حديثها عن الأسلوب السّينمائي.

تلمح إليه عبارة النّسور العمياء المحلّقة فوق أرجاء هذه المدينة. وقد ضاعفت من دلالات هذه المسائل الإيديولوجيّة لغة الرّواية لِما تملكه من خاصيّة تعبيريّة وإيحائيّة.

إنّ هذه الصّياغة الرّأسماليّة للمدينة العصريّة، وما تمخّضت عنها من مدلولات وقيم تنعكس بصورة سلبيّة فجّة في الأوضاع الاجتماعيّة؛ لتفضي إلى تدهور المجتمع وانحلاله، وتقهقر منظومته الأخلاقيّة. وهو ما يمكن الوقوف عليه في المقطع الآتي:

"* 50% محترفة للبغاء من مجموع مليون ونصف المليون نسمة.

* أكثر من 60% (يفوق عددها عشرة آلاف) من دور الدّعارة السّرّيّة لا يمكن متابعة أصحابها قانونيًّا لأنّ الرّجل والمرأة متزوّجان شكليًّا.

* 1600 عائلة يرتبط خبزها اليومي باحتراف البغاء.

* 55% من التّلاميذ مصابون بأمراض جنسيّة.

(الأرقام مأخوذة من ملفّات الشّرطة في مدينة عربيّة)"[1].

يستند الرّاوي في المقطع السّابق إلى الأسلوب التّوثيقي، إذ يحيل مصدره إلى جهة أمنيّة في إحدى المدن العربيّة. وممّا يؤكّد نزعته التّوثيقيّة ميله إلى ضبط النّسب والأرقام، واستعماله اللّغة التّقريريّة المباشرة، والعبارة الموجزة. وهو أسلوب يعكس عدم تدخّله فيما ينقل، بل إنّه يلتزم الحياد حتّى بعد التّقرير، بعزوفه عن التّعليق على هذه الأرقام على الرّغم من جسامة مدلولاتها في علاقتها بالمجتمع. وممّا يلاحظ على هذا التّقرير إغفال الرّاوي اسم المدينة، وعدوله عن تأريخ المنقول، وفي ذلك انتقاص من مصداقيّته، غير أنّ وجه التّصرف هذا خليق بجعله صالحًا لأكثر من مدينة عربيّة، ولأزمنة ممتدّة. وما نزوع الرّاوي إلى هذا الأسلوب الموضوعي الجاف، وعزوفه عن التّعليق، إلا دليل كافٍ على أنّ الأرقام المهولة في التّقرير أشدّ إيحاء من لغة التّعبير، والاستطراد بالتّعليق. فحسب ارتفاع نسب الأرقام وما دلّت عليه إيحاءً ببشاعة الوضع الاجتماعي وتهافته، وما تمور به المجتمعات العربيّة من مظاهر الفساد والسّقط والانحراف. والجهةُ الصّادر منها التّقرير نفسُها تدين الدّولة على الرّغم من أنّها جزء من

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص1010-1011.

مؤسّساتها، وذلك بكشفها عن أهمّ ما يبرّر انسياق كثير من الأسر إلى عالم العهر وامتهان الرّذيلة، والتّحرّر من أعراف المجتمع، وضوابط الأخلاق، بربط هذا العالم بلقمة العيش بسبب ضراوة واقع الفقر والخصاصة والعطالة والإهمال الذي تعاني منه كثير من الفئات المهمّشة. ولا سبيل إلى التّصدّي للفساد الأخلاقي، فالواقع المتهافت أصلب من أن تتابعه الأجهزة الأمنيّة، والاستمساك بالبقاء أقوى من أن تهدّده الأعراف والقيم، والشّعور بالحرمان والاستلاب والعدميّة أقسى من أن تهذّبه الكرامة.

إنّ هذا الوجه السّلبي للوضع الاجتماعي يُسقط القناع عن الواقع المأزوم في المجتمعات العربيّة، والذي يؤسِّسُ له بقائمة طويلة من الممنوعات لا طائل من ورائها إلا ترسيخ أزمة الواقع السّياسي والثّقافي والحضاري والاجتماعي. وهو ما يدلّ عليه المرسوم الآتي:

"(لبْس الحذاء ممنوع. الخروج إلى الشّوارع بعد الغروب بدون فانوس ممنوع. التّجوّل مساء ممنوع. التّدخين ممنوع. القراءة ممنوعة. التّدخّل في السّياسة ممنوع. بناء المستشفيات ممنوع. استعمال النّظّارات الطّبيّة والشّمسيّة ممنوع. دخول الصّحف ممنوع. بناء المدارس ممنوع. استخدام التّيار الكهربائي ممنوع. سماع الموسيقى ممنوع. مسك القلم خطيئة دينيّة. بناء منزل أو امتلاك راديو أو درّاجة ناريّة أو شراء علبة متوسّطة من السّمن النّباتي أو صيد الأسماك لا يتمّ إلا بإذن خطّي). (مرسوم)"[1].

يتجاوز الرّاوي في هذا المرسوم الرّصد الذي جاء عليه التّقرير الآنف إلى النّقد لمساءلة الواقع، ومع هذا التّحوّل يتخلّى عن حياده، ليبطّن هذا المرسوم برؤية راوٍ يسخر سخرية لاذعة من أوضاع البلاد العربيّة في ثلاثة أبعاد وهي السّياسيّة، والاجتماعيّة، والثّقافيّة. فمن الواضح أنّ المرسوم ينطوي على الكثير من المبالغة، وقد وظّفها الرّاوي لإظهار مواقفه المضادّة من سياسة القمع والقهر التي تسلكها الأنظمة القمعيّة؛ باتّخاذ القانون مطيَّة لفرض شرعيّة الحكم عن طريق عملقة الهاجس الأمني، ومنع كلّ ما من شأنه أن يكشف عيوب السّلطة. فهي تتوجّس خيفة من أيّ مسعًى يؤسّس للفهم والوعي، ويمنح مساحة، ولو ضئيلة، من الحرّيّة للشّعب. وقد أفرط الرّاوي متهكّمًا في تجسيد ارتيابها من الحرّيّة، وذلك عندما تشطّ في حكمها، لتمنع وتراقب حتّى الحاجات الضّروريّة للإبقاء على حياة الإنسان، فتشترط، على سبيل المثال، إذنًا خطّيًّا لـــ "شراء

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص1059.

علبة متوسّطة من السّمن النّباتي". ولا غاية لها من وراء الممنوعات إلا ترسيخ حقّ القوّة، وتوطيد الإحساس بالهلع والتّهيّب والاحتراس، ليقبع داخل كلّ فرد شرطي يسجّل عليه أيّ حركة ونأمة؛ وبذا فإنّ القانون بدلاً من أن يكون معيناً على تنظيم حياة الفرد والمجتمع، يتحوّل إلى عقدة نفسيّة؛ ينخر الذّات، ويعطّل قواها، وينكفىء بها عن مراجعة الوعي وتعميقه، ويشلّها عن ممارسة دورها الحقيقي في مساءلة الواقع، والعدول إلى تغييره.

ومع كلّ هذه الموانع والضّوابط تتداعى قيمة الحقّ وتنهار، وتتداخل على الفرد حدود الخير والشّرّ وتتلابس، ما يجعله مرتابًا من كلّ شيء، وشكّاكًا في جميع ما يقدم عليه، بل قد يتصوّر حقوقه ضربًا من المحظورات، ليعترف بجريرة لم يرتكبها، أو أنّه ظنّها حقًّا وفضيلة. وذلك على غرار ما نقف عليه في أسلوب التّحقيق الآتي:

"في المخفر وقفنا، طابور طويل وكأنّنا في مبغى، نصغي إلى فرقعة السّياط وتمزقّات الأظافر وهي تنتزع. كان دوري الأخير.. تذكّرت الحارس اللّيلي الذي تحوّل إلى قرد كثيف الشّعر. جاء دوري فاهتزّ جسدي «أ. ص.. حان موعد موتك». سحبني الشّرطي من كُمِّ قميصي وقذفني إلى الدّاخل. تلقّفني المحقّق مع بضعة أشخاص لم أتمكّن من تمييز سحنتهم، إلا أنّني شعرتُ بعضلاتهم الصّخريّة وقبضاتهم التي انهالت عليّ باللّكم والرّكل. سلّطوا الأضواء السّاخنة فوق صدغي، وفي الوقت نفسه لفّوا جسدي بأسلاك كهربائيّة.. حدث هذا دون أن يتفوّهوا بحرف واحد. فقدت وعيي مرّات عدّة ولم يكفّوا، حتّى تحوّلت إلى كتلة هلاميّة سهلة المضغ والهضم، عندئذ توقّفوا. شدّ المحقّق رأسي إلى الوراء ففتحتُ عينيّ بصعوبة شديدة. بصقوا في وجهي.. الواحد تلو الآخر"[1].

يستعمل الرّاوي في هذا المقطع أسلوب التّحقيق، ومن أبرز سماته اتّخاذ الاستنطاق "كوسيلة خطابيّة مما يستدعي خلق مشهد مباشر تتوارد فيه أقوال الشّخصيّات وهي تجيب على الأسئلة وتدفع عنها الاتهامات سعيًا منها، عن صدق أو بدونه، إلى تبرئة ذمّتها بأيّ ثمن"[2]. وهذا ما يغيب تمامًا عن مشهد التّحقيق، إذ يعتمد برمّته على التّعذيب، فهو قوامه، منه يبدأ، وإليه يؤوب.

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص1016.

[2] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص171.

ومع هذا الأسلوب تزداد رؤية الرّاوي السّاخرة لتكون بمثابة الكوميديا السّوداء تثير الشّفقة والإثارة، أكثر ممّا تثير الضّحك، وتعكس واقعًا مأسويًّا يكابده الرّاوي في ظلّ سلطة قمعيّة تركن إلى العنف والاعتساف. ويتبدّى هذا منذ فاتحة المشهد، يقول: "في المخفر وقفنا، طابور المتهمين طويل وكأنّنا في مبغى"، فامتداد طابور المتّهَمين يخلع عن الجهاز الأمني مصداقيّته، وصحّة تحرّياته، ويفرّغ فضاءه من مدلولات الحقّ والعدالة، لتتكدّس بمدلولات الظّلم والانحياز ووهن الشّواهد. وأمّا مساواته بالمبغى فدليل على ما يحمله التّحقيق من خرق للقيم وحقوق الإنسان، باستباحة جسد المُتّهم بالضّرب والتّنكيل، وهدر كرامته، وتنمية الشّعور لديه بالصّغار، من أجل أن ينزل عند أحكام التّحقيق المسبّقة، ويستجيب لغاياتها. وآية ذلك قول الرّاوي:

"وصلني فحيح المحقّق وكأنّه يأتي من بعيد: – هل تريد أن تقول شيئًا؟ – أعترفُ بأنّني القاتل. – ردّدت قولي مرّات عدّة، لأنّ صوتي كان خافتًا جدًّا. ضحك المحقّق بزهو، وأخذ يذرع المكتب جيئة وذهابًا نافخًا صدره باختيال. وببطء بدأ يتغيّر.. صار طاووسًا"[1].

على تلك الشّاكلة من التّحقيق لا بدّ أن يدرك المحقّق غايته، ويختال بطرًا بطريقته المجدية في إلصاق التّهم. فليس ثمّة أهمّيّة لأيّة حيثيّات ملموسة أو شبهات أو شواهد مع تعذيب في منتهى القسوة يبتزّ اعترافات مجّانيّة. وعليه لم يكلّف المحقّق نفسه عناءً بتحديد أيّة تُهمة في سؤاله، بل اكتفى بقوله: "هل تريد أن تقول شيئًا؟". ليسارع (أ.ص) بالقول: "أعترف بأنّني القاتل"، ويظلّ يؤكّدها بالتّكرار خشية معاودة التّنكيل به. هكذا يغبن (أ.ص) نفسه بنفسه، ويخضع لمنطق القوة والاستبداد، لينطق، بعد أن برّح فيه الضّرب تبريحًا، بجريمة لم يرتكبها. وبذا تنتفي شرعيّة التّحقيق ليصير حجّة على المحقّق. وبرهان ذلك ما جاء في المقطع الآتي: "في المخفر وقفنا مرّة أخرى، نحمل فوق رؤوسنا عاهاتنا وكدماتنا، والطّاووس لا يتوقّف عن الحركة، يحدّق في وجوهنا في سخرية وشماتة: – اعترفتم جميعًا بارتكاب الجريمة، وهذه بادرة طيّبة تستحقّ الشّكر لأنّها لم تعرقل مجرى التّحقيق، وبما أنّ الكتب القانونيّة التي أحفظها غيبًا وأطبّقها غيبًا تؤكّد أنّ هذا النّوع من الجرائم لا يرتكبها عادة أكثر من شخص واحد، فإنّني حفاظًا على

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص1016.

مصلحة القانون وعلى الشّعار الأزليّ.. العين بالعين.. والسّنّ بالسّنّ.. فقد قرّرت أن أختار واحدًا منكم فقط.. والله وليُّ التّوفيق"[1].

يمثّل هذا المقطع نموذجًا آخر على عُوار منطق المحّقق وتقهقره، بما يجعله محطّ سخرية وتحقير من حيث ما فيه من سذاجة وسخف، وفجاجة تفكير. والنّاظر في أقواله يقع على وجوه شتى من الخلل في منطقه الاستدلالي. فلئن اعترف جميع المتّهمين قسرًا، في التّحقيق السّابق، بارتكاب جريمة القتل، فإنّ المحقّق يُدرك جيّدًا أنّ القانون ينصّ على استحالة حصولها من قبل أكثر من شخص. وهذا الوجه هو أوّل وجوه قياسه المغلوط. وكان من المتوقّع أن يستدلّ به على انخرام منطقه، وتضعضع تحقيقه؛ فإذا به يعدّه "بادرة طيّبة تستحقّ الشّكر". وأمّا ثاني وجوه الخلل في استدلال المحقِّق هو عدم استناده، في التّحقيق على أيّة أدلّة، فهو يدين المحقَّقَ معه اعتباطًا دون سبب أو علّة، ومرجعه الوحيد في الاستدلال نظريّ مرقون في كتب يحفظها غيبًا ويطبّقها غيبًا. وأمّا ثالث وجوه بطلان تحقيقه فينكشف من اختياره العشوائي للمتّهم وكأنّه ضربةُ حظٍّ يحتجّ على أحقّيّتِه بها بقانون حمورابي "العين بالعين.. والسّنّ بالسّنّ..". وهي مقاربة عقيمة ومغلوطة تنسف القانون إذ تنسب العبثيَّ إليه؛ وبذا يصير القانون أداة قمعيّة تلوي عنق الحقائق لتلين لمنطقها، والأصل أن يكون منظِّمًا للحياة، وحريصًا على حقوق الإنسان، ومقيمًا لمبدأ العدل والحقّ والمساواة، ودليلاً على التّمدّن والحضارة. والخروج عن هذا التّوظيف للقانون، يشعر أيَّ إنسان بأنّه مهدَّد، ولعلّ هذا الهاجس هو ما خامر (أ.ص)، وأثار هلعه. يقول:

"اقترب منّي فأصابني الهلع وقلت «أ.ص.. حان موعد موتك».. نظر في وجهي عدّة ثوانٍ، أخرج لي لسانه كما يحدث في الأفلام البوليسيّة ثمّ أدار رأسه نحو الآخرين. توقّف عند شخص ما، أخرجه من الطّابور. أسندوا الرّجل بسرعة وبقسوة إلى الجدار وعصبوا عينيه.. «استعِدّوا».. صوِّبوا البنادق.. «أطلِقوا». أطلَقوا سراحنا، فركضنا في الممرّات والسّراديب وعيوننا ترشح دخانًا كثيفًا"[2].

يشترك هذا المقطع مع ما سبقه ليجلّي جسامة ما ينتهي إليه التّحقيق من ترسيخ لقوّة العنف عوضًا عن قوّة الحق، فيختار المحقِّق رجلاً، ويرديه قتيلاً. وليس أدلّ من هكذا صورة على

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

اغتيال القانون، وإقصاء المدنيّة، وتزوير الحقائق، وتدليس الوقائع، والحياد عن العدل والحقّ، والاعتداء على الذّات الإنسانيّة، وملاحقتها جسديًّا ونفسيًّا بالتّعذيب والتّرهيب.

وليس الحديث عن صورة تحريف القانون عن وجهته السّويّة بمنقطع عن مفهوم الحكم، فتلك الصّورة المحرّفة تصبّ في صالحه، وتقوّي أركانه، وترسّخ إيديولوجيّته النّاهضة على الشّرعيّة المطلقة في الحكم، والتي بمقتضاها تحسّ السّلطة بأنّها كائن متعالٍ منفصل عن الشّعب. ولتوضيح ذلك نزع الرّاوي إلى استعمال أسلوب المقابَلة، وقد أجراها مع صاحب الجلالة، وقسّمها إلى ستّة أقسام، حاشدًا في السّؤال الأخير خمسة أسئلة، غير أنّ صاحب الجلالة لم يجِب إلا على معنى سؤال واحد منها، كما أنّ إجابته أتت عامّة بشكل يعدل بها عن المطروح في السّؤال. وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ الرّاوي راعى ما تتّسم به المقابلة عادة من حرارة التّفاعل، والحيويّة، والتّلقائيّة بعيدًا عن التّكلّف، وذلك بصياغة بعض الأسئلة من الإجابات نفسها؛ ما سهّل حصر أفكارها في ثلاثة محاور.

تنطلق المقابلة من سؤال حول عدد محاولات التّصفية التي تعرّض إليها صاحب الجلالة. وقد أجاب عن السّؤال بقوله: "رسميًّا مرتين، وبعد ذلك، الله أعلم"[1]. ولئن عزف الرّاوي عن استيضاح أسباب هذه المحاولات، فإنّ سؤاله وإجابة صاحب الجلالة يكشفان عن علاقة متوتّرة بين النّظام وقاعدته الشّعبيّة. ولعلّ النّظر في حقيقة المقاطع التي سبق الوقوف عليها، دليل كافٍ على تفجّر الأوضاع، وتأزّم الواقع وتدهوره، وانعدام الشّعور بالأمن، لتتهدّد الأخطار صاحب الجلالة، كما استبدّت، قبلاً، بالرّاوي، وأمثاله من الشّعب. وقد عزّز تلك العلاقة المضطربة ما عليه السّلطة من عجز في فهم الذّات والمجتمع. وهذا ما تكشف عنه المحاور الآتية.

يرسم المحور الأوّل من المقابلة شخصيّة صاحب الجلالة فقد انقطع عن مباشرة مهامّه إزاء الشّعب، وتكلّست معاملته معهم، وتدثّر بالرّزانة والصّرامة المفتعَلة، وعدل إلى اعتزال النّاس، ظنًّا منه أنّ ذلك سبيل لحفظ مهابته، وجلالة قدره، وشاهد على كفاءة حكمه. وفي ذلك يقول: "أضحك فقط عندما يحدث ما يضحكني فعلاً. وهذا يحدث نادرًا. أنا ملك قبل أن أكون رجلاً"[2]. وقوله: "المشاعر الشّخصيّة لا قيمة لها عند الملك. فالملك لا يبكي أبدًا.. لا يحقّ له ذلك. إنّه

---

[1] المصدر نفسه، ص1055.

[2] المصدر نفسه، ص1055.

يفكّر أوّلاً بواجبه – لا أحد يستطيع التّأثير عليّ. لا أحد، ولا حتّى امرأة"[1]. وقوله: "لا أنكر عزلتي.. إنّها عميقة. عزلة ملك لا ينبغي عليه تقديم حساب لأحد حول ما يقوله ويفعله"[2]. إنّ ما أوضحه الحاكم عن شخصيّته لَمِن أهمّ القرائن الدّالة على قصور وعيه، وانتكاس منطقه في التّعامل مع شعبه. وهو بهذه السّمات إنّما يخلد إلى السّكون، وينسلخ من الواقع، والأدهى أنّه يرفض انتقاد الذّات ومحاسبتها. ولعلّ ما ولّد فيه هذا الشّعور تعلّقُه بالغيبي، حتّى ظنّ أنّه يصدر عن رؤية مقدّسة لا مراء فيها. والشّيء إذا طبعتْه القداسةُ تطهّر من الشّوائب، وتنزّه عن الدّنس، وجلّ عن العيب، وتهيّب النّاس مراجعته ونقضه. تلك هي القضيّة التي تأمّلها مليًّا صاحب الجلالة في المحور الثّاني من المقابلة.

لقد وقف صاحب الجلالة، في هذا المحور، طويلاً على صلته بما هو غيبي، حتّى أنّه ليسلك سبيل التّوسّع والاستطراد، ليجيب عن سؤال لم يُطرح عليه، على غرار ما نقف عليه في السّؤال الأوّل، إذ تحدّث عن رسالته التي وكّل بإتمام إبلاغها، والتي على إثرها فشلت كلّ محاولات اغتياله. يقول: "أنا مقتنع أنّه لن يحدث لي شيء حتّى أتمّم رسالتي. نعم سأبقى حيًّا إلى أن أقوم بما يجب عليّ تحقيقه"[3]. ولم يكتفِ بذلك بل طفِق يؤكّد فكرة تساميه على الشّعب باتّصاله بعالم سماوي، يتلقّى منه الوحي، وبه تصفو له الحقائق وتتجلي الغيبيّات. يقول: "أنا أتلقّى إيحاءات دينيّة. فأنا متديّن جدًّا (...) كلّ النّاس يعرفون أنّني أتلقّى الوحي"[4]. وبذا يستحيل صاحب الجلالة إلى ظاهرة غيبيّة، تذوب فيها الحقيقة الكلّيّة والنّهائيّة، فلا حاجة إلى تعديلها أو تغييرها؛ لأنّها اليقين ذاته. وفي ذلك ما يغطّي عيوب هذا الحاكم، ويمنحه حقّ التّشريع والوصاية، وحتميّة الوجود، وشارة الأصالة.

وليس غريبًا، والحال هذه، أن يتوهّم صاحب الجلالة أنّ له صورة مثاليّة متعالية، وهالة قدسيّة فخمة، وقوّة جبّارة لا تقاوم وتكفل له الثّبات والبقاء. وآية ذلك قوله: "هناك قوّة ترافقني لا يراها الآخرون.. إنّها قوّتي الصّوفيّة"[5]. ولهذا يدّعي أنّ رؤاه "كانت معجزات أنقذت البلاد

[1] المصدر نفسه، ص1056.
[2] المصدر نفسه، ص1055.
[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص1055-1056.
[5] المصدر نفسه، ص1055.

وتنقذها"[1]، وأنّ أحلامه تريه "ما سيحدث بعد شهرين أو ثلاثة شهور"[2]؛ ممّا حدا به إلى الاستناد إليها في حكمه، لأنّها، في زعمه "تتعلّق بقضايا داخليّة، لذا فهي سرّ من أسرار الدّولة"[3]. هكذا تستهوي الحاكم الرّؤى والأحلام، ومعها يزيغ عن التّعامل مع الواقع المادّي الفعلي، ليتعامل مع واقع افتراضي لا وجود له إلا على مستوى تصوّرات ذهنيّة خالصة، والتي كثيرًا ما تركّز على الشّعارات الجوفاء، والعبارات البرّاقة كلغة الأحلام تمامًا. وقد يشطّ بالحاكم منطقه ليرى أنّ هذا الواقع الافتراضي المجرّد هو الواقع الحقيقي الذي يجب أن ينحاز إليه، ويتباهى به، ويلوّح به كلمّا عَنَّ في الأفق تهديد لوجوده. وبمقتضى هذا التّصوّر يتنحّى التّاريخ والإنسان لتحلّ الأحلام والأوهام محلَّهما، فتصبح السّلطة منقطعة إلى ذاتها، منبتّة عن الواقع، تتعاطى نفسها، وتتغيّا الحكم المطلق بالأمر والنّهي.

أمّا المحور الثّالث من المقابلة، فيستعرض فيه صاحب الجلالة وجهة نظره في المرأة فيبخسها حقّها، ويسيء تقدير أهميّتها في المجتمع، ويجعل دورها في الحياة يقترن بجسدها. يقول: "في حياة الرّجل لا قيمة للنّساء إلا إذا كنّ جميلات، فاتنات، محافظات على أنوثتهن. لم يظهر أبدًا من النّساء مايكل أنجلو أو باخ ولا حتّى طبّاخ كبير. وتتذرّع المرأة بالظّروف، وأنا أسألها هل حالت الظّروف دون أن تعطي النّساء للبشريّة طبّاخة شهيرة وكبيرة؟ إنّ النّساء لم تعطِ أبدًا شيئًا له قيمة. النّساء ماكرات وسيّئات.. كلّهن.."[4]. ولئن ذهب صاحب الجلالة إلى هذه الآراء فلقصور فهمه دورَ المرأة، وصدوره عن رؤية مندسّة في أغوار لا وعيه وأغوار الذّاكرة الجمعيّة المُحتكِمة إلى أزمنة أسطوريّة سحيقة تسم المرأة بالمكر، وركونه إلى مرجعيّة موروثة سكونيّة تقيّد المرأة بقائمة من المحظورات، وتشدّها إلى أدوار تقليديّة. وليس بعيدًا عن صاحب الجلالة أن ينخرط في هذا الفهم إزاء المرأة، لأنّه مستوحًى بالأساس من فهمه للسّلطة وملتبِس به. وأنّى له أن يتخفّف من رواسب الإنسان البدائي الأسطوري وقد استحال، بآرائه السّابقة في السّلطة، كائنًا أسطوريًّا متحرّرًا من الزّمان والمكان؟ ثمّ أنّى له الاهتداء إلى وعي جديد يقرأ الواقع، ويقرّ بدور المرأة الفاعل في حركة المجتمع، وأنساق تطوّره، وقد انقطع إلى نفسه،

[1] المصدر نفسه، ص1056.
[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص1056.

واعتزل الواقع، وارتمى في حضن الأوهام والخرافات، مستخِفًا بمصالح الشّعب، ومهملاً النّظر في قضاياه وإشكالاته، ومكترثًا بالشّكلي على حساب الجوهري؟

على هذا النحو تشفّ المقابلة عن حقيقة السّلطة التي يعكسها الرّاوي في صورة كاريكاتوريّة. ولئن اتّخذ من أسلوب المقابلة، وكلمة "وثيقة" التي ذيّل بها هذه المقابلة، ذريعةً يوهم بها بحياده في النّقل، وانتساب الأقوال إلى صاحب الجلالة؛ فإنّ صوته الطّافح بالتّهكّم بدا واضحًا، بصورة تجعل ذلك الحياد قناعًا لسرد تخترقه ذاتُه النّاقلة للأقوال، وتبطّن فيه من الآراء والمواقف ما يدين السّلطة، ويكشف هشاشة فهمها، وانعدام رؤيتها النّقديّة الواعية، وسقم منطقها في فهم الواقع، والتّعامل معه.

إنّ هذا الواقع العقيم، كما تجلّيه الشّواهد السّابقة، لا يمكن أن يتمخّض عنه وعي ناقد، ولا يستولد فعلاً سديدًا. ولذلك افتقر الشّعب إلى المعرفة العميقة القادرة على مراجعة الماضي، وفحص الواقع، والتّخطيط للمستقبل، وأعوزته الأدوات الصّانعة للتّغيير؛ فهزلت رؤيته، وتضاربت آراؤه وأدواره، وباءت بالفشل والخسران. وذلك على غرار ما نقف عليه في الحكاية التّراثيّة الآتية: "أذكر حكاية جدّتي التي لم أرها قطّ، والقطُّ كان نائمًا وقتئذ: «كان يا مكان، في بقعة من الزّمان، اثنان يتشاجران، فأحضرا إلى السّلطان، قال الأوّل للسّلطان: أريد أن أقتلك بطريقتي الخاصّة. قال الثّاني للسّلطان: أريد أن أقتلك بطريقتي الخاصّة. ضحك السّلطان ثمّ قذف بهما داخل زنزانة، وتركهما يتشاجران»[1]".

تنهض هذه الحكاية التّراثيّة على محاكاة لغويّة تحويليّة (الباروديّة)، فهي تحاكي نصًّا تراثيًّا في الأسلوب، غير أنّها تحيد عنه في المضمون. وممّا يمكن الوقوف عليه في الأسلوب صيغة: "كان يا مكان"، وهو تركيب قديم يحيلنا إلى ما سلكه القصّاصون في روايتهم الحكاياتِ الشّعبيّةَ. وفضلاً عن هذا التّركيب يحتفل المقطع بالصّنعة اللّفظيّة، والتّقطيع الإيقاعي المتجلّي من كثافة تكرار حرف النّون المسبوقة بفتحة طويلة، ما يقرّبه من الطّابع الشّفوي، الذي هو من ألزم خصائص الحكاية الشّعبيّة[2]، وبه تضمن قابليّتها للحفظ، وهو مطلب توفّره مقوّمات أخرى يلبّيها

[1] المصدر نفسه، ص1057.

[2] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مرجع سابق، ص78.

المقطع، موضع النّظر، انشدادًا إلى بنية الحكاية الشّعبيّة المتمثّلة في "التّركيز والوضوح والاكتفاء بالضّروري من الكلام والرّسم القوي للشّخصيّة"[1].

ولئن التزم المقطع بأسلوب الحكاية الشّعبيّة، فقد انزاح عنها في المضمون بهدف السّخرية، ودليل ذلك أنّ المقطع السّابق جاء ليحاكي الحكاية الشّعبيّة لا على أساس الاحتفاء بمضمونها وتأكيده، وإنّما على سبيل تحويله، وتجاوز فكرته القائمة أساسًا على طابع تعليمي ينتصر فيه، أبدًا، الخير على الشّر، إلى فكرة مناهضة تعكس الواقع الفعليّ، والذي كثيرًا ما ينتصر فيه الشّرّ على الخير. فثمّة تحويل للموضوع عن جهته الأصليّة، إلى جهة مغايرة على سبيل المحاكاة اللّغويّة السّاخرة، والتي تأتي "كتناصّ مقلوب يستهدف تعميق المفارقة والسّخرية وشحن الملفوظ بدلالة جديدة تخدم السّياق وتثريه"[2].

لقد فتح الرّاوي نسيج نصّه على تلك المحاكاة اللّغويّة ليكشف عن العقليّة المتخلِّفة المتحكِّمة في الشّعب، إذ تشغلهم الخلافات والانقسامات، وتصرفهم عن مناقشة القضايا الفعليّة الجوهريّة إلى المشاغل المفتعلة المشتِّتة للجهد والفعل، وتوجّههم إلى التماس الحلول الفرديّة والأحاديّة لمشاكلهم، جاهلين ما يولّده التّضامن والشّراكة من قوّة وفعاليّة. لذا غالبًا ما تؤول بهم طاقاتهم ووسائلهم إلى خيبة الرّجاء والمسعى. ولقد استطابت السّلطة هذا الوضع، وجنحت له، وسعت سعيًا إلى تغذيته وإتخامه؛ لأنّ انشقاق الشّعب، ووقوف جزء فيه خصيمًا للجزء الآخر، إنّما هو السّبيل الأمثل لبقائها، وتمنّعها عن التّغيير، وتماديها في الفساد والطّغيان والاستبداد، تحت غطاء الشّرعيّة والأصالة والاستقرار.

ولئن توسّل الرّاوي بتلك الأساليب السّرديّة، وغيرها ممّا احتشد بالنّصّ، لكشف الواقع وتعريته؛ والوقوف على أسباب تدهوره؛ فإنّه وقف أيضًا على أدوات تغييره، لإقامة المجتمع المنشود. وقد أدرج رؤية التّغيير في أسلوب الشّعر. يقول: "انحنيت على الأرض أشمّ رائحة خطوات المؤرّخ.. «أيُّها الشّيخُ الجليل، أين أنت؟ انسخْ ممرّات جسدي على خارطة أصابعك المتغضّنة وافتح راحتك. دعني أتكسّر، أتحلّل، لكن أرجوك لا تَنْسَ أنّ هناك وطنًا يركض عاريًا

---

[1] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] نجيب العوفي: ظواهر نصّية، عيون المقالات، الدّار البيضاء، د.ط، 1992، ص109.

في الطّرقات يهدر والرّماح تعبّىء ظهره بالجراح.. خبّئه بين دفّتي كتابك وامنحه– وامنحني رؤاك»[1].

لا يخفى ما عليه هذا المقطع من احتفاء بالتّصوير وصياغة الكَلِم، وتوزيع للجمل توزيعًا شعريًّا، يفضي إلى ضرب من الإيقاع متى قرئت قراءة مخصوصة. وفي هذا الشّعر يؤكّد الرّاوي على ضرورة مراجعة التّاريخ مراجعة جذريّة. وذلك بتتبّع خطوات المؤرّخ، ومناداته ليخلّص التّاريخ ممّا اندسّ فيه من مغلوطات وكذب وافتراء. فهو كبش الفداء الذي يتلقّفه النّظام بالمداهنة والرّشوة لتزوير التّاريخ، وتشويه الحقائق، وتزيين الواقع. وفي تأكيد ذلك يقول المؤرّخ للرّاوي في صفحات سابقة: "– يا ولدي.. ماذا تتوقّع أن يفعل رجل ظلّ دهرًا في جيوب الخلفاء والمماليك وما زال، محشوًّا ولائم وأقمشة وعمارات. يُجلسني الخليفة قربه في مجلسه العامر.. يأمرني بالصّمت فأصمت، يأمرني بالكلام فأمدح وأهجو.. أعني أكذب"[2].

وبسبب ذلك، يذهب الرّاوي، في المقطع الشّعري، إلى أنّ أوّل ملامح التّغيير الواعي تحتّم فهم التّاريخ، وتجذير الوعي به، إذ إنّ حال الإنسان لا يمكن أن يستقيم إلاّ إذا استقرى تاريخه، وفحص عيوبه، واستوعب دقائقه وخفاياه، ونظر في مدلولاته بالتّفسير والتّقييم. ومن شأن ذلك أن يجعل وعيه بذاته وشخصيّته وهويّته أدقّ، ويعينه على توظيف ماضيه بصورة أجدر وأنفع، وتعميق فهمه بالواقع، وتحديد وظائفه وحاجاته إزاءه، والوقوف على الرّؤية الملائمة من أجل واقع أفضل من الرّاهن.

والرّاوي لم يكتفِ بمراجعة الماضي، بل شرع يتدبّر الواقع، ويستعرض ما فيه من ملامح ضعف واعتلال، مقتنعًا بضرورة رفض هذه الملامح، والتّحوّل عنها إلى واقع بديل يلبّي التّطلّعات. وذلك على غرار ما يوحي به المقطع الآتي: "يا قاتلي.. خذ قميصي وانسجه حزام عفّة للملكة الهرمة، فأنا ارتديت اللّهفة منذ عاشرتُ السّؤال المستحيل عند فُوّهة المتاهة، منذ استفاقت زهرة الجنون لحظة همدت لغة السّكون، منذ نصبت البرق الفائر في القلب الفاتر. أذكر يا قاتلي كيف وضعتني في مأتم ناحت فيه كلابك البوليسيّة المتخمة، وكيف أدخلتني قفص السّيرك وجعلت الوفود تضحك عندما ألبستني زيّ البلاهة والمجون. أذكر كيف كنت أهفو لرؤية

---

[1] أمين صالح: أغنية أ.ص. الأولى- الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص1049.

[2] المصدر نفسه، ص1040.

أوراق الشّجر تزهر في جبيني وتزهو. هذا زمن الأفران إن كنت لا تعلم. هل ترى ذلك الكوخ الموعود عند مشارف الهضبة؟ هناك حدّاد يقرأ رأس المال، وقروي يصنع حدوة لحصان دوستويفسكي"[1].

يجيء هذا المقطع على هيئة من الشّعر واضحة تتجلّى في انتظام الجمل على نسق إيقاعي، فضلاً عمّا تنهض به اللّغة من مهمّة التّصوير والتّكثيف والرّمز والتّناصّ. ومن خلال هذا الأداء التّعبيري يمكن استيحاء رؤية التّغيير التي بثّها الرّاوي في المقطع. فقد وقف على القضايا الجوهريّة التي يمكن أن تقود إلى استشفاف مستقبل أفضل. وله في مهمّته هذه جوانب ثلاثة أولاها النّظر.

أمّا الأوّل فيفتتحه بضرورة مراجعة الذّات لتغييرها من الدّاخل، بما ييسّر المعرفة الفعليّة باحتياجاتها، والوقوف على الأهداف المنشودة. ومن عوامل تحقّق ذلك رفض لغة السّكون، والتّحرّر من ثقافة الخوف، واستيلاد السّؤال الفقيد، والتّطلّع إلى تغيير الواقع، والنّظر في محرّكات الفعل، والاقتناع بوجوب التّضحية. وهي مدلولات توحي بها الصّور والرّموز التي جنح الرّاوي إلى استعمالها.

وأمّا الجانب الثّاني فمتّصل بعلاقة الرّاوي بالسّلطة، ويبدأها بالنّظر في منطق السّلطة في التّعامل مع الشّعب، ويرى أنّه يقوم على محورين هما التّرهيب، والاستخفاف. ويأتي المحور الأوّل لتنال بواسطته السّلطة من حريّة الإنسان، واعتزازه بنفسه، وتستنزف طاقاته وقدراته، وتقتل روح المقاومة والتّجديد فيه. في حين توظّف المحور الثّاني لتستغلّ به صمته كدليل على قلّة حظّه من الوعي وقصور إرادته، وذريعة لتوطيد معنى التّبعيّة فيه، وإلزامه على التّبنّي المُطبق لرؤيتها، وتهميش فاعليّته، وتنحيته من المشاركة الفعليّة في الحياة الوطنيّة. والرّاوي إذ يجلّي موقف السّلطة، إنّما يقف على أدوائه وعلله، ويعلن مقاومته وتحدّيه، وينبىء بأمارات الثّورة، وهي موشكة على الوقوع، وهذا ما تفيض به دلالة الشّجرة بما تحمله من معنى التّجدّد والتّغيير.

[1] المصدر نفسه، ص1056.

أمّا الجانب الثّالث الصّانع للتّغيير فتوحي به الصّورة في قول الرّاوي "هذا زمن الأفران"، حيث يعدل إلى النّضال، وممارسة فعل التّغيير. وقد تأتّى له هذا الفعل بعد طول تدبّر في معطيات الواقع التي وقفتْ عليها الأساليب السّرديّة الآنفة، ليطلّ واقع بديل تلوح تباشيره من "الكوخ الموعود عند مشارف الهضبة". ويعوّل الرّاوي، في صنع الثّورة، على العامل الحدّاد، والقروي الفلاح. وهو بذلك إنّما يعكس صوت الكاتب المذهبي الذي يدين بأنّ الطّبقة العمّاليّة هي قاعدة الثّورة ومنطلقها، فهي مَن يكابد حدّة مشاكل الواقع، ويعيش الظّلم والاستغلال، وهي مَن يلحّ على مبادىء العدالة والمساواة والحرّيّة ويؤمن بها. ولا يعوزها إلا البناء المذهبي المتماسك، وامتلاك فعل التّغيير. وكلا المطلبين ركّز عليهما الرّاوي؛ إذ يقول: "حدّاد يقرأ رأس المال، وقروي يصنع حدوة لحصان دوستويفسكي". فليس أنفع للثّورة من هذا الحدّاد كي يستقري، ويعاين الواقع المادّي، وما آل إليه بسبب اقتحام النّظام الرّأسمالي الذي عمّق الطّبقيّة، وغذّى التّبعيّة والاستلاب، وسعى إلى الهيمنة، واستغلال الموارد لصالحه، تحت غطاء التّنمية والتّطوير. ولا يخفى ما في اختيار الحدّاد ليقرأ الواقع من التّأكيد على رؤية ماركسيّة قوامها "ليس وعي النّاس الذي يقرّر كيانهم، بل على النّقيض، فإنّ كيانهم الاجتماعي هو الذي يقرّر وعيهم"[1]. فالحدّاد يتعامل مع الواقع المادّي الفعلي، لا الذّهني المتصوّر كما هو شأن المثقّف. وإلى جانب الحدّاد ليس أجدى للثّورة من الفلاح الضّارب بجذوره في أعماق الأرض، فهو أساس البنية الاجتماعيّة، وعليه محطّ التّجربة والممارسة، وبه يكون محكّ فاعليّة التّغيير، وما اضطلاعه بصنع حدوة حصان دوستويفسكي، الذي نُكِّل به لأنّه خارج عن الوعي، إلا دليل على امتلاكه تلك المقوّمات، لينتصب الحصان من جديد رمزًا على المقاومة والنّضال. ولعلّ الرّاوي في وقوفه على هذا الجانب الأخير إنّما يستوحي فكرته من ماركس حين يقول: "إنّ انتصار البروليتاريا يجب أن يعني ليس فقط هدم المجتمع الطّبقي بل وأيضًا الفكر الطّبقي"[2].

---

[1] جورج لوكاتش: التّاريخ والوعي الطّبقي، ترجمة: حنّا الشّاعر، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1982، ص28.

[2] بيير زيما: النّقد الاجتماعي- نحو علم اجتماع للنّصّ الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص28. والقول لماركس.

وجملة القول إنّ الرّاوي يرى أنّ أسباب سقم الواقع إنّما تكمن في علاقتنا بالذّات والسّلطة؛ ولذا لا بدّ من العكوف على مراجعة الذّات، والنّظر في علاقتها بالمعرفة، والإيمان بأنّها الوسيلة النّاجعة لتطوير الذّات، والأداة الفعليّة لدراسة الواقع وتحليله واستكشاف سبل تغييره، بل هي مبتدأ الفعل النّاجح ومنتهاه، ومن المهمّ تعضيد قوى الوعيّ بالفعل الثّوري. ولا بدّ أيضًا من مراجعة علاقة الذّات بالسّلطة، بما يصوّب مسار تعامل السّلطة مع الشّعب، ويحيد بها عن الاستبداد والعنف، والشّطط والانحياز والاستهانة، ويُفضي إلى إدراكها بأنّها مجرّد ممثّلة للشّعب، ومحقّقة لتطلّعاته عبر القانون والمؤسّسات، وهما ما ركز الرّاوي سابقًا على أهميّة إصلاحهما ببيان ما يعتورهما من وجوه الخلل والفساد.

وفي ضوء كلّ ما تقدّم يتبيّن كيف تمكّن الرّاوي من كشف رؤيته ومضمون روايته بمنزع تجديدي يتجلّى في انفتاحه على أنساق خطابيّة متنوّعة وأجناس سرديّة متعدّدة تليدة وطارفة، بعضها قريب من فضاء الرّواية، وبعضها الآخر قصيّ عنه. فالرّواية "بطبيعتها غير قابلة للتّقنين، إنّها جنس يبحث بشكل دائم، ويحلّل ذاته أبدًا، ويعيد النّظر في كلّ الأشكال التي استقرّ فيها"[1]. ما يفضي إلى ثرائه إيقاعًا ودلالة، وتنوّع إمكاناته، وإلغاء أيّة مقروئيّة جاهزة فيه. وما استعاضة الرّاوي بهذه الأجناس السّرديّة عن تلك الأدوات الفنيّة السّائدة التي يتوسّل بها الكتّاب التّقليديّون، إلا ليصوغ رؤية جديدة للواقع فـــ "هو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنّه أوّل من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التّعبيريّة المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزمًا طرائق وأشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه"[2]. وقد اتّضح بجلاء كيف سعى الرّاوي إلى تعرية هذا الواقع المجهول، في سبيل الوصول إليه، وذلك ببسط قضايا متعدّدة، وتقليب أنحاء النّظر في علاقة الفرد بذاته، وعلاقته بالنّظام السّياسي، وإشكالات تلك العلاقات، وما تمخّض عنها من مواقف ورؤى، والعوامل الكفيلة بتسويتها، وتعميق النّظر في أدوات التّغيير وآليّاته، للتّطلّع إلى مستقبل يمكن به التّجاوز إلى واقع منشود. ولعلّ نزوع الرّاوي

---

[1] ميخائيل باختين: الملحمة والرّواية، ت: جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، د.ط، 1982، ص66.

وإلى رأي باختين يعدل بارت بقوله: إنّ "النّصّ يتألّف من كتابات متعدّدة، تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض". ينظر: رولان بارت: درس في السّيميولوجيا، ت: عبد السّلام بنعبد العالي، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط3، 1993، ص87.

[2] ناتالي ساروت: الكتابة الرّوائيّة بحث دائم، مرجع سابق، ص16-17.

إلى تمحيص الواقع الكائن من أجل الوقوف على واقع ممكن هو ما أشارت إليه ساروت بقولها "أحيانًا، يستعين الرّوائي بواقع عادي تكون مهمّته الكشف عن واقع جديد، أو يستهدف واقعًا جديدًا من خلال رصده للواقع العادي. حينئذ، يكون هذا الواقع العادي هو ما يلتقطه القرّاء وأغلب النّقاد. إنّه واقع يخفي في رأيهم واقعًا جديدًا"[1].

[1] المرجع السّابق، ص20.

الفصل السّابع

المتلقِّي

للمتلقّي منزلة هامّة في آثار الفكر، ويُعزى ذلك إلى ما له من طاقة تواصليّة[1]، وتفاعل ملموس إزاء النّصّ، بل قد ينهض، معاونًا الكاتب، بإنجازه؛ إذ إنّ الكاتب حين يولّد نصًّا يستدعي صورة متلقٍّ قادر على أن يتحرّك تأويليًّا في نصّه؛ "ولذلك كانت كلّ الأعمال الفكريّة محتوية في نفسها على صورة القارىء الذي كتبت له"[2]. ومن هنا تتجلّى أقطاب العمليّة الإبداعيّة، والمتمثّلة في الكاتب، والنّصّ، والمتلقّي. كما يتأكّد ما بينها من علاقة تلازميّة وتكامليّة؛ إذ لا يُتصوّر نصٌّ دون متلقٍّ، مثلما لا يمكن تصوّر نصٍّ دون مؤلّف. وقد علّل إمبرتو إيكو العلاقة التّكامليّة بين المتلّقي والنّصّ بما تتّسم به النّصوص من طبيعة غير مكتملة تنتظر استجابات ممكنة. يقول: "إنّ النّصّ يمثّل آليّة كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزّائدة التي يكون المتلقّي قد أدخلها إلى (النّصّ) (...) ومن ثَمَّ، لأنّ النّصّ بقدر ما يمضي من وظيفته التّعليميّة إلى وظيفته الجماليّة، فإنّه يترك للقارىء المبادرة التّأويليّة، حتّى لو غلبت فيه الرّغبة، بعامّة، في أن يكون النّصّ مؤوّلاً وفق هامش من الأحاديّة كافٍ. إنّ نصًّا غالبًا ما يتطلّب إعانة أحدهم لكي يتحقّق عمله"[3].

يوضّح هذا الشّاهد مسألة هامّة، قوامها أنّ للنّصّ الأدبيّ وظيفتين أساسيّتين هما: الوظيفة التّعليميّة، والوظيفة الجماليّة. والوقوف على هاتين الوظيفتين لا يكون إلا من خلال عمليّتي التّفسير والتّأويل فهما وحدهما الخليقتان بإظهار النّصّ، إلا أنّ حدودَ علاقتهما به تتغاير، وآليّات اشتغالهما تتباين، فإذا كان التّفسير يقف على معاني النّصّ المباشرة والظّاهرة، ويعدل عن استنطاق المسكوت عنه، مكتفيًا بتأدية الوظيفة التّعليميّة؛ على اعتبار أنّ "المعنى المرجعيّ لا

[1] يذكر رولان بارت أنّ "السّرد...، وباعتباره موضوعًا، يراهن على إقامة تواصل: أي أنّ هناك مانحًا للسّرد وهناك متقبّل له". ينظر: رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، ت: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1، 1992، ص26.

وقد أرجعت آن بانفيلد رأي بارت السّابق إلى ارتهانه، في صياغةِ نظريّةٍ للأسلوب السّردي، إلى نموذج مستنبط من نظريّة التّواصل اللّغوي لجاكبسون. و"يتمحور أساسًا حول علاقة المرسل/ المرسل إليه (الباثّ/ المتقبّل)". ينظر: آن بانفيلد: الأسلوب السّردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ت: بشير القمري، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، مرجع سابق، ص123.

[2] جون بول سارتر: ما الأدب؟، ت: محمّد غنيمي هلال، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص69.

[3] أمبرتو إيكو: القارىء في الحكاية- التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط1، 1996، ص63-64.

يمكن أن تكون له طبيعة جماليّة"[1]. فإنّ التّأويل ينشَدُّ إلى الوظيفة الجماليّة، ويتوغّل إلى أعماق النّصّ، ويروم فضَّ أسرارِه، والجهرَ بأصواته. ولقد كانت هاتان المسألتان محلّ نظر من قبل النّقّاد القدامى، إذ عرضوا لمقتضيات كلٍّ منهما، وشفعوا ما بينهما من اختلاف بالتّمثيل والتّحليل. وفي ذلك يقول ابن الأثير، مميِّزًا التّفسير من التّأويل: "المعنى المحمول على ظاهره لا يقع في تفسيره خلافٌ، والمعنى المعدول عن ظاهره إلى التّأويل يقع فيه الخلاف؛ إذ باب التّأويل غير محصور، والعلماء متفاوتون في هذا (...) وعلى هذا فإنّ التّأويل خاصّ والتّفسير عامّ، فكلُّ تأويل تفسير، وليس كلُّ تفسير تأويلاً"[2]. وبذا يتبيّن أنّ مصطلح التّفسير خطوة أولى من خطوات التّواصل الحقيقي مع النّصّ، وما يسوّغ أهميّتها دورها الأساسي في تأمين فهم النّصّ؛ إذ إنّ "الفهم يتضمّن دائمًا بداية التّفسير، وأنّ التّفسير، بالتّالي، هو الشّكل الظّاهر للفهم"[3]. أمّا التّأويل فيندرج في خطوة لاحقة للتّفسير، وهو أكثر اتّساعًا وغنًى منه، كما أنّ الغاية منهما كليهما ليست على جهة واحدة من التّأثير، وذلك بسبب تفاوت نوعيّة المتلقّين، واختلاف طريقة تعاملهم مع النّصوص، وتباين أهدافهم منها. ومن هنا فإنّ "الغاية من وصف عمل ما هي بلوغ معنى العناصر الأدبيّة، أمّا النّقد فيسعى إلى تأويل العناصر تأويلاً ما"[4]. ولقد قلّل إيزر من شأن التّحديد الوصفي لقصوره عن تجلية الوظيفة الجماليّة للعمل الأدبي، مستندًا إلى مصادرة قوامها "أنّ طبيعة المعنى الجمالي تُهدَّد باستمرار بتحويل نفسها إلى تحديد وصفي"[5]. ومن هذه النّاحية يتجلّى أنّ القراءة التّأويليّة أولى بالانصراف إلى النّصّ الأدبيّ؛ لما يختزنه من معان مُحْتَمَلَةٍ، ولِما يمتلكه من طبيعة مجازية تأبى الخضوعَ لمعنى تقريري مُنْجَزٍ، وتنزع نحو التّعدد والتّوليد، وتتحمّل قراءات شتّى ولا نهائيّة[6]، بما يستثير المتلقّي ويستجلب وعيه بالنّقد والتّأويل؛ "فتأويل

---

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ت: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ط، 1995، ص14.

[2] ضياء الدّين بن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص63.

[3] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقي، دار الشّروق، عمّان، ط1، 1997، ص136.

[4] تزفيطان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، مرجع سابق، ص40. وقد أشار تودوروف إلى هذه الملاحظة في سياق حديثة عن المعنى والتّأويل، واستقاها من فريغ في تمييزه الكلاسيكي بينهما.

[5] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، مرجع سابق ، ص14.

[6] وفي هذا السّياق يقول رومان إنگاردن: "إنّ كل عمل أدبي غير تامّ من حيث المبدأ، ويحتاج دائمًا تكملة إضافيّة، وفيما يتعلّق بالنّصّ، لا يمكن لهذه التّكملة، مع ذلك، أن تُتَمَّمَ أبدًا". أحال إلى هذا الشّاهد إيزر. ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، مرجع سابق، ص103.

عنصر من العمل يختلف باختلاف شخصيّة النّاقد ومواقفه الإيديولوجيّة وباختلاف الفترات، ولكي يتمّ تأويل عنصر ما فإنّه يُدرج في نسق ليس هو نسق العمل ولكنّه نسق النّاقد"[1].

وإذا نظرنا في الشّواهد السّابقة خلصنا إلى تعاظم الدّور الموكول إلى المتلقّي، وما ينبغي أن يتوفّر عليه من كفاءة ترتهن إلى ثقافة واسعة، وطول ممارسة ودُرْبة، وانقطاع لقراءة النّصوص الأدبيّة. ويستجمع بارت هذه المقوّمات بقوله: "إنّ هذا «الأنا» الذي يقترب من النّصّ هو نفسه سلفًا متشكّل من تعدّد نصوص أخرى، وأنساق لا نهائيّة"[2]، تمكّنه من تحليل النّصّ وما بين مكوّناته من روابط وعلاقات، واستقصاء مضامينه وخصائصه، وسبر أغواره، وإماطة اللّثام عن أقنعته، واستحضار مسافاته الغائبة، وتتبّع ثغراته بغية سدّها[3]. ذلك أنّ النّصّ "لا يملك في ذاته مقوّمات انسجامه، وإنّما القارىء هو الذي يسند إليه هذه المقوّمات. إنّ كلّ نصّ قابل للفهم والتّأويل نصّ منسجم، والأمر ينعكس"[4]. ولا يعني ذلك أنّ أيّ قراءة ممكنة. فـــ "القول بأنّ التّأويل (...) قد يكون لا متناهيًا، لا يعني غياب أيّ موضوع للتّأويل، كما لا يمكن القول بأنّ هذا التّأويل تائه بلا موضوع ولا يهتمّ سوى بنفسه"[5]؛ بما يسوّغ الإيغال في التّأويل الذّاتي، ويصادر حضور سلطة النّصّ وما لها من توجيه نسبيّ، ويلغي شروط إنتاجه، ويُقصي سياقاته المقاليّة والمقاميّة. والحال أنّ النّصّ لا يمكن أن يُساق إلا بالاحتكام إلى مقتضيات سياقيّة، لا سيّما "السّياقات النّصّيّة الدّاخليّة المسؤولة في كثير من الأحيان عن التّقارب بين القراءات المختلفة فضلاً عن أنّ السّياقات الاجتماعيّة والحضاريّة تسمح دائمًا بتأويلات محدّدة تشترك فيها

---

[1] تزفيطان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، مرجع سابق، ص40.

[2] رولان بارت: التّحليل النّصيّ- تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، ت: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين، دمشق/ منشورات الزّمن، الرّباط، د.ط، 2009، ص16.

[3] وفي هذا السّياق يقول أمبرتو إيكو إنّ "النّصّ إذًا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأنّ الذي (أرسله) كان ينتظر دائمًا بأنّها ستملأ". ويرى أنّ ملء هذه الفراغات شأن منوط بالمتلقي الواعي. يقول: "وهكذا فإنّ النّصّ هو الأكثر تمظهرًا من كلّ رسالة أخرى لأنّه يتطلّب حركات متآزرة حيّة وواعية من طرف القارىء". ينظر: أمبرتو إيكو: القارىء النّموذجي، ت: أحمد بوحسن، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، مرجع سابق، ص158.

[4] محمّد الخطّابي: لسانيّات النّصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي للنّشر، بيروت، ط1، 1991، ص53. وقد استفاد في هذا الرأي من كتاب براون ويول: .Discourse Analysis

[5] أمبرتو إيكو: التّأويل بين السّميائيّات والتّفكيكيّة، ت: سعيد بنگراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط2، 2004، ص21.

وتلتقي عندها شرائح كاملة من القرّاء في عصر من العصور دون أن يغيب الاختلاف بشكل تامّ"[1].

والحصيلة أنّ النّصّ عمومًا كلام ينهض على علاقة جدليّة وتفاعليّة ومنتجة بين متكلّم ومخاطَب. وإذا أُدْرِج هذا القول في سياق القصص تجلّت مكوّنات الميثاق السّردي، فالنّصّ كلام له مضمون حكائي يرويه راوٍ إلى مرويٍّ له يجانسه في المفهوم، ودرجة السّرد. ذلك أنّ "المسرود له، كمثل السّارد، هو أحد عناصر الوضع السّردي، ويقع بالضّرورة على المستوى القصصيّ نفسه؛ أي أنّه لا يلتبس قبليًّا بالقارىء (ولو الضّمني) أكثر ممّا يلتبس السّارد بالضّرورة بالمؤلّف"[2]. وقد حصر لينتفلت طرفي هذه التّجربة التّواصليّة، بحسب المفاهيم والدّرجات السّرديّة، ضمن مقتضيات أربعة، فالمؤلّف الواقعي يقتضي قارئًا واقعيًّا، والمؤلّف المجرّد يستدعي قارئًا مجرّدًا، والرّاوي الخيالي يتوجَّه إلى مرويٍّ له خياليّ، والممثّل (أو الفاعل) يتطلّب ممثّلاً (أو فاعلاً)[3]. وعلى منواله نسج جيرالد برانس بتمييزه القارىء المجرّد (أو

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدّلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط1، 2003، ص7.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص268.

[3] لمزيد من التّوضيح ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النّصّ السّردي الأدبي، ت: رشيد بنحدّو، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، مرجع سابق، ص87، وما بعدها.

انتقد جنيت مخطّط لينتفلت، ومَن لفّ لفيفه، حول مقتضيات النّصّ السّردي الأدبي؛ إذ تساءل عن مدى أهميّة مقام المؤلّف المفترض (المجرّد)، وردّ على ذلك بقوله: "لا مجال هنا لنشاط إنسان ثالث، ولا مدعاة لإعفاء المؤلّف الحقيقي من مسؤوليّاته الفعليّة (الإيديولوجيّة والأسلوبيّة والتّقنيّة وغيرها) إلا بالسّقوط الثّقيل من الشّكلانيّة إلى الملائكيّة". وقد توصّل إلى نتيجة مفادها أنّ "المؤلف المفترض هو المؤلف الحقيقي الأصيل. ولكي نتظاهر بالعلميّة، سنكتب: (م. م = م.ح) وفي هذه الحالة، طبعًا، فإنّ م.م، الذي هو صورة أمينة وبالتّالي شفافة، يصير مقامًا عديم الجدوى. فليخرجْ م.م". وقد كرّر مقولته الأخيرة في مواطن كثيرة وقف عليها بالنّقد والتّحليل، ثمّ أوضح أنّ استثناءها لا يقع إلا في موضعين، الأوّل مع الكتابة المنحولة، والثّاني مع كِتابٍ يكتبه عامل مجهول الاسم لقاء أجرة. والموضعان كلاهما، كما يرى، تدليسي يضلّل القارىء. ينظر: جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000، ص، ص184-185، 188، 191.

كما اعتبرت مايك بال مفهوم المؤلف المفترض شعبيًّا جدًّا لأنّه "سيتيح إدانة النّصّ دون إدانة مؤلّفه، والعكس بالعكس- وهو اقتراح مغرٍ جدًّا ليساريّي السّتّينيّات". أدرج هذه الإحالة جيرار جينت، ينظر كتابه السّابق: عودة إلى خطاب الحكاية، ص185.

رأيت، هنا، ضرورة الإشارة إلى رأي جنيت هذا لما له من أثر على تقسيماته أنماطَ المتلقين.

الفعلي)* من القارىء الحقيقي والمرويّ له الخياليّ**. وفي توضيح هذا يقول: "القارىء الفعلي مختلف عن القارىء الحقيقي: إنّ الكتّاب غالبًا ما يملكون جمهورًا لا يستحقّونه. كما أنّ القارىء الفعلي يختلف أيضًا عن المرويّ عليه"[1]. وذهب، في تبرير ذلك، إلى أنّ المؤلّف لا يسرد حكاية إلا وفي ذهنه "نمط معيّن من القرّاء يمنحهم صفات معيّنة وملكات ورغبات، حسب رأيه في النّاس على وجه العموم (أو الخصوص)، وطبقًا للمسؤوليّة التي يراها"[2]. وبرانس إذ يميّز القارىء المجرّد من المرويّ له داخل الحكاية، ينبّه إلى ضرورة عدم الخلط بين هذا الأخير وبين القارىء النّموذجي الذي يجيد فهم مقاصد الكاتب، ويمتلك كفاءة التّأويل[3]. إلا أنّ ما اعتمده برانس كان محلّ نظر وتحفّظ من لدن جنيت، إذ عدّ ما انتهى إليه من تمييزات تفصل بين المروي له والقارىء ضربًا من التّسرّع[4]. ولئن أقرّ جنيت بالحدود الحاسمة بين المرويّ له الخياليّ وبين القارىء الحقيقي، فإنّه نزع إلى إلغائها بين القارىء المجرّد، وبين المرويّ له الخياليّ. والرّأي عنده أنّ القارىء الحقيقي، باعتباره ممّن يُوجَّه إليه السّرد، يمكن أن يتماهى مع القارىء المجرّد، فكلّ واحد منهما بديل عن الآخر، وملتبس به. ولكن ليس له مطلقًا التّماهي مع المرويّ له داخل الحكاية، كونه صنيعةَ راوٍ خياليّ. وفي ذلك يقول: "إنّ المسرود له خارج القصّة ليس– كما هو شأن المسرود له داخل القصّة– «مناوبة» بين السّارد والقارىء التّقديري*، بل يلتبس تمامًا مع هذا القارىء التّقديري– الذي هو بديل للقارىء الحقيقي، الذي يستطيع أو لا يستطيع أن «يتماهى» معه، أي أن يعتبر نفسه معنيًّا بما يقوله السّارد للمسرود له خارج القصّة،

---

* استعمل عفيفي في ترجمته مقالَ برانس مصطلح "القارىء الفعلي" نظيرًا لمصطلح "القارىء المجرّد (أو الضمني)". ولكنّي آثرت استعمال الأخير؛ لما فيه من دلالة بَيْنِيَّة، متّفق عليها اصطلاحًا، تجعله مندرجًا بين منزلتين هما: منزلة القارىء الحقيقي، ومنزلة المرويّ له الخيالي. إضافة إلى أنّه أكثر المصطلحات تواترًا في التّرجمات، فضلاً عن الرّغبة في إدراك الانسجام مع مصطلحات هذا الفصل بعيدًا عن التّعدد والتّشتيت. كما أنّ مصطلح القارىء الفعلي الذي استعمله عفيفي لا يخلو من التباس بمصطلح القارىء الحقيقي المقابل لمصطلح Actual Reader في اللغة الإنجليزيّة.

** ارتأى عفيفي استعمال مصطلح "المروي عليه"، مقابلاً لمصطلح (Narratee)، ولكني اخترت مصطلح "المرويَّ له"، للسّبب الثاني الذي ذكرته في الهامش أعلاه.

[1] جيرالد برانس: مقدّمة لدراسة المروي عليه، ت: علي عفيفي، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، م12، ع2، صيف 1993، ص77.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص78.

[4] ينظر: جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص172.

* ترجم محمّد معتصم (Implied Reader) بمصطلح "القارىء التّقديري"، عوضًا عن التّرجمات المتواترة عند الكثير من قبيل "القارىء المجرّد" أو " القارىء الضمني" اللّتين اعتمدتهما لدواعٍ أشرت إليها في هوامش سابقة.

بينما لا يستطيع بأيّ حال من الأحوال أن يتماهى (بهذا المعنى) مع المسرود له داخل القصّة، الذي هو في نهاية المطاف شخصيّة كالشّخصيّات الأخرى"[1].

ومهما يكن، فإنّ التّمييز بين المرويّ له وما سواه من المفاهيم المتاخِمَة، أو العدول عن ذلك، شأنٌ منعقد على الأمارات التي يمكن أن يُستدلّ بها على نمط المتلقّي في النّصّ، والتي قد تكون معلنة صريحة، وقد تكون دون ذلك. وإذا كانت للرّاوي علامات تحيل إليه في النّصّ الرّوائي، فإنّ للمتلقّي أيضًا، على اختلاف مفاهيمه، علامات تحيل إليه[2]. ولكنّها أقلّ حضورًا وتمثّلاً من علامات الرّاوي؛ ولذا لم يُولِه البنيويّون أهميّة كبيرة في مجال الدّرس والتّنظير، ولم يكن حظّه عندهم إلا بمكانة الكائن الهامشي. وفي توضيح ذلك يقول بارت: "علامات السّارد تبدو لأوّل وهلة أكثر قابليّة للرّؤية، وأكثر عددًا من علامات القارىء «إنّ السّرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلّم أكثر ممّا يستعمل ضمير المخاطَب»، كما أنّ علامات القارىء في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السّارد"[3]. ولعلّ هذا الظّهور المحتشم للمتلقّي، هو ما سوّغ لبارت الصّدود عن الخوض فيه. يقول: "ولمّا كنّا نفتقر إلى جرد دقيق فإنّنا سنترك جانبًا وبشكل مؤقّت علامات التّلقّي، «وإن كانت لا تقلّ أهميّة عن سابقتها»، لنتحدّث قليلاً عن علامات السّرد"[4].

وعلى الرّغم من تفاوت اعتناء نظريّات السّرد بالمتلقّي، فإنّه قد تبوّأ مركز الصّدارة مع نظريّات التّأويل والقراءة التي سعت إلى تجويد النّظر في العلاقة الدّيالكتيكيّة والدّيناميّة بين القارىء والنّصّ. ومثال ما نقف عليه من اطّراد أهميّة القارىء، ما خرج به إيكو من دراسته "التّأويل بين السّميائيّات والتّفكيكيّة" التي عمّق من خلالها فهم نظريّة التّلقّي في مظهريها الدّلالي والعلاماتي. إذ يقول: "لقد درست في هذا الكتاب الجدليّة القائمة بين حقوق النّصّ وحقوق المؤوّلين. ولديّ الآن إحساس أنّ حقوق المؤوّلين فاقت في السّنين الأخيرة كلَّ الحقوق"[5]. كما أنّ ما توصّل إليه ياوس من نتائج مهمّة حول العلاقة بين النّصّ والقارىء كان بمثابة ثورة في

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص172-173.

[2] يشير برانس إلى ضربين من العلامات الدّالّة على المروي له، فهي إمّا أن تكون علامات معلنة ناطقة، وإما أن تكون ضمنيّة صامتة. وسأقف عليها في الجانب التّطبيقي.

لمزيد من التّوضيح حول علامات المروي له ينظر: جيرالد برانس: مقدّمة لدراسة المروي عليه، مرجع سابق، ص79-84.

[3] رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، مرجع سابق، ص26.

[4] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] أمبرتو إيكو: التّأويل بين السّميائيّات والتّفكيكيّة، مرجع سابق، ص21.

مجال الدّراسات الأدبيّة؛ إذ صاغ نظريّته "جماليّة التّلقّي" من منطلق انتقاده نظريّة الانعكاس وما تمليه على القارىء الماركسي في تعامله مع النّصوص من تقيّد بالتّفسير المادّي للتّاريخ. "فهو، في نظر ياوس، قارىء يستقبل النّصّ تحت وطأة الجبريّة المذهبيّة لتقاليد ماركس، وبالتّالي فهو معزول تمامًا عن جماليّة النّصّ"[1]. أمّا القارىء الشّكلاني فقد أولى جلّ اهتمامه معاينة جماليّة النّص، غير أنّه عَدَّ النّصّ كلامًا منغلقًا على ذاته، مقطوعًا عن قائله، ولا ينظر فيه إلا وهو متجرّد من المعرفة التّاريخيّة[2]. ولإنهاء هذا الانقسام ذهب ياوس إلى ضرورة دمج السّياق الاجتماعي للأدب بقضايا الإدراك الجمالي؛ "وبهذه الطّريقة فإنّ الدّلالة التّاريخيّة للعمل سيتمّ تقريرها وسيتمّ اعتبار قيمتها الجماليّة بمثابة دليل"[3]. وهو ما يفترض قارئًا يتعامل مع النّصّ "كإجراءات جدليّة للإنتاج والاستقبال"[4]. إنّ هذه العلاقة الجدليّة بين القارىء والنّصّ هي القطب الذي عليه المدار في نظريّة إيزر الجماليّة[5]. ومعه ازداد مفهوم القارىء رسوخًا؛ إذ جعل نجاعة نجاعة النّصّ وقيمته موقوفة عليه، حتّى أنّه عدّ أيّ "نظريّة تختصّ بالنّصوص الأدبيّة تبدو كأنّها غير قادرة البتّة على التّخلّي عن القارىء، إنّ هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنّصّ"[6].

هذه إذن بعض الملامح المتعلّقة بمسألة المتلقّي، ولئن أمكن الوقوف على تجلّيات حضورها في مجمل الرّوايات، موضع الدّرس، فإنّ اتّخاذ "تحوّلات الفارس الغريب" منطلقًا للنّظر في هذه

---

[1] محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّات التّلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي- دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص27.

وقف إيجلتون في سياق حديثه عن نظريّة إيزر الجماليّة على ما يثبت ذهاب إيزر مذهب ياوس، من جهة تقليله من كفاءة القارىء الملتزم إيديولوجيًّا. يقول: "يكتب [إيزر] أنّ القارىء ذا الالتزامات الإيديولوجيّة القويّة يمكن أن يكون قارئًا غير مناسب، حيث إنّ انفتاح هذا القارىء أو القارئة أمام القوّة التّحويليّة للأعمال الأدبيّة يكون أقلّ احتمالاً" . إلا أنّه أوسع آراء إيزر تحليلاً وانتقادًا منطلقًا من رؤية ماركسيّة. ينظر: تيري إيجلتون: مقدّمة في نظريّة الأدب، ت: أحمد حسّان، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، د.ط، 1991، ص101.

[2] ينظر: روبرت سي هول: نظريّة الاستقبال- مقدّمة نظريّة، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، ط1، 1992، ص74.

[3] المرجع السّابق، ص75.

[4] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] للتّوضيح، ينظر: سامي إسماعيل: جماليّات التّلقي- دراسة في نظريّة التّلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص111-123.

[6] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظريّة الواقع الجمالي، ت: أحمد المديني، مجلّة آفاق، اتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، الرّباط، العدد6، 1986، ص30.

المسألة يسوّغه ما في هذه الرّواية من احتفاء لافت بالمتلقّي منذ عتبتها، فضلاً عن ضمير المخاطب الذي صيغ به السّرد، والكثير من القرائن الكاشفة عن وجوه متعدّدة للمتلقّي على اختلاف مقاماته. فكيف تبدو صور المتلقّي داخل السّرد وخارجه؟ وما القرائن التي يمكن بها التّمييز بين أشكال حضوره؟

– أولاً: تشكيلات النّصّ وجماليّة التّلقّي

إنّ ملامح المتلقّي في "تحوّلات" تتكشّف منذ عتبة النّصّ الموسومة بطابع ترسّلي قوامه ذاتٌ مرسِلة تتوجّه إلى مَن هو في موقع المرسَل إليه، إذ تفتتح الكاتبة فوزيّة روايتها بإهداء تمضيه باسمها، وتهديه إلى جهة تنبىء عن إعجابها بها. تقول: "إلى أطفال الحجارة/ أولئك الذين علّمونا أنّه لا مستحيل. إلى الصّبي محمّد./ سألوه وهو في السّادسة من عمره:/ – مَن علّمكَ قذفنا بالحجارة؟/ قال: أخي./ فتّشوا عن أخيه الرّمل والبيت حتّى وجدوه، كان واقفًا ينظر إليهم نظرة ذات مغزى، وقور كشيخ ولم يتجاوز الثّالثة من عمره!"[1]. ثمّة إذن مقام تواصلي طرفاه حاضران[2] على نحو واضح من خلال صيغة الرّسالة، ووظيفتها الإبلاغيّة، ولعلّ أجلى طرح في هذه الرّسالة التّقدير والإشادة بما عليه أطفال الحجارة، والصّبي محمّد، وأخوه ذو الثّالثة ربيعًا من روح مقاومة، وفعل ثوري ضدّ العدوّ الصّهيوني. ولئن جاء هذا الطّرح بشكل معلن من حيث هو موضوعُ الإهداء، وأبرزُ وظائفه[3]؛ فإنّ ما عليه هذا المقام التّرسّلي من طابع قصصيّ، وطبيعة إيحائيّة يتشكّل فيها المعنى بالرّمز والتّصوير، يستدعي قارئًا نموذجيًّا قادرًا على القراءة

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط4، 2006، ص5.

[2] أكّد بنفنيست على أنّ الخطاب التّواصلي يفترض متكلّمًا يستدعي بالضّرورة مخاطبًا، وإن تباينت درجات حضوره. وفي ذلك يقول: "ما إن يعلن المتكلّم عن نفسه ويضطلع باللغة حتّى يثبت الآخر قبالته كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر". ينظر: علي عبيد: المروي له في الرّواية العربية، دار الآداب، منّوبة/ دار محمّد علي تونس، ط1، 2003، ص27.

أحال عبيد في هذا الشاهد إلى كتاب إيميل بنفنيست: مسائل في اللسانيّات العامّة (Problèmes de linguistique générale)، ص82.

[3] وفي هذا السّياق يذكر عبد الخالق بلعابد أنّ "الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصًا، أو (مجموعات واقعيّة أو اعتباريّة)".

ينظر: عبد الخالق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص93. وقد أحال في هذا الشّاهد على كتاب جيرار جنيت: عتبات (seuils)، ص107.

والفهم، والحكم في الأشياء، وعلى قدر من الكفاءة؛ ليستكشف المعاني الثّاوية في الإهداء، ويستوعب الدّرس من مضامين الرّسالة. إذ وراء صوت الثّناء والتّعظيم صوت إيديولوجي يصوغ الإهداء ضمن علاقة إشكاليّة مدارها على التّصادم بين الأنا والآخر، أو بين المستعمَر والمستعمِر. وهو ما يجعل هذا المقام التّرسّلي يندرج في خطاب ذي خلفيّة قيميّة تُظهر، من جهة أولى، وجه التّقابل بين أصحاب الأرض أطفال الحجارة، ومَن يضارعهم في فعل المقاومة، وبين المُغير المدجّج بالسّلاح العدوّ الصّهيوني، ومن لفّ لفيفه في الاعتداء والخصومة. وتحرّض، من جهة أخرى، على كسر شوكة العدوّ، والانتفاضة ضدّه، امتثالاً بأطفال فلسطين، فهم النّموذج المأمول الذي ينبغي أن يحذو حَذْوه المرويّ له المَعْنيّ بالمقاومة.

ولعلّ هذه العلاقة المتضادّة التي ينهض عليها الإهداء، بما تنطوي عليه من غاية الحثّ على مناهضة العدوّ، تجعل المقام التّرسّلي يتّسع ليشمل أعوانًا سرديّة أخرى؛ إذ يستدرج ضربين آخرين من المرويّ له، وكلّ واحد منهما يقوم على علاقة مزدوجة، كما الآنفة. أمّا الأوّل فهو المرويّ له الخياليّ. ذلك أنّ الانتقال من تخوم النّصّ إلى متنه يكشف عن صلات خفيّة لهذا المصاحب النّصّي، المتعيَّن في الإهداء، بالرّسالة التي تريد الكاتبة إنفاذها إلى المرويّ له داخل الحكاية عن طريق مفوَّضِها الرّاوي، ويتجلّى ذلك في نطاق دعوة أصحاب الأرض إلى مناهضة الدّخيل التّركي، وتعطيل أهدافه الاستعماريّة. وبذا تتحدّد، داخل الرّواية، صورتان للمرويّ له، الأولى صورة العدوّ التّركي ويُجسِّدها مهيار، الذي يريد الاستحواذ على الأرض العربيّة المرموز إليها بجلنار. والثّانية صورة صاحب الأرض، ونموذجها الطّاهر بن ميمون المناضل من أجل تحرير الأرض، وتخليص جلنار من قبضة مهيار.

أمّا الضّرب الثّاني من المرويّ له فهو القارىء الضّمني وهذا النّمط من القرّاء "يمكن أن تُسْقَطَ عليه كلُّ تحيينات النّصّ الممكنة"[1]؛ بما يجعله قدوة لغيره من المتلقّين، فهو ينزل عند

---

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، مرجع سابق، ص20.

أحال سامي إسماعيل إلى هذا الشّاهد نفسه المنسوب إلى إيزر، إلا أنّه علّقه بالقارىء الافتراضي؛ ما يشي، من جهة أولى، بالتباس وظائف القارىء الضّمني بوظائف القارىء الافتراضي. ويكشف، من جهة أخرى، عن اختلاط التّرجمات، وعدم اتّفاقها في التّعامل مع المدلول الذي يشتمل عليه المصطلح، بَلْهَ اختلاف المؤلّفين أنفسهم في استعمال المصطلحات، على الرّغم من ائتلافها في الوظائف المسندة إليها.

ذكر سامي إسماعيل رأي إيزر في كتابه: جماليّات التّلقي- دراسة في نظريّة التّلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، مرجع سابق، ص125.

رغبات الكاتبة ومواقفها، ويدعّم ما تسوقه من حجج، ويعمل طبقًا للمسؤوليّة المُناط بها، ويتمسّك بالمبدأ العام المبرم بينهما، كون هذا المبدأ يضبط عمليّة الكتابة، ويمثّل فحوى النّصّ وغايته. وقد ألمحت الكاتبة إلى هذا القارىء الضّمني باستعمال الاسم محمّد في الإهداء، فبه تتّسع دائرة المخاطَب، لِما عليه هذا الاسم في الثّقافة العربيّة من دلالة تعميميّة وشموليّة تستوعب مرويّ له جمعي، وهو، بلا شكّ، جميع العرب. والكاتبة بهذا الرّمز الجمعي تثير انفعالات القرّاء الحقيقيّين أيضًا، لتستحثّهم على ضرورة التّضامن في مجابهة العدوّ، والحذر من غدره، أيًّا كان أصله، سواء أكان عدوًّا مصرَّحًا به في طرف النّصّ ومركزه، أم عدوًّا مُلَمَّحًا إليه. على غرار ما جاء في حديث الرّاوي عن المرأة الجثّة الرّامزة إلى السّلطة في مواجهة الطّاهر ومن معه: "في نهاية الطّريق وجدتم المرأة تقف خلف شجرة فارهة، وجهها في السّحاب وتحت قدميها تذوب البيوت الصّدفيّة، وتلتحف بالعلم ذي الخطوط الحمراء والنّجوم الكثيرة"[1].

وإذا كانت الكاتبة تسلك سبيل التّوسّع في إهدائها باستقطاب وجوه متعدّدة من المروي له؛ فإنّ ما عقب هذا الإهداء من تصدير افتُتح به الكتاب الأوّل المعنون بـــ "الفارس الغريب"، لَمِمَّا يستدعي، أيضًا، حضور أنماط للمرويّ له مختلفة. إلا أنّ هذا التّصدير يفترق عن الإهداء من حيث إنّه جاء بضمير المتكلّم على لسان بطل الرّواية الطّاهر بن ميمون؛ وبذا فإنّه يدنو بالمتلقّي من المسار الفنّي التّخييلي للرّواية. وفيه يقول: "كلّما آزرتُ الشّفق بالنّداء/ ولمحتُ في الظلِّ وجهًا،/ تسامقتُ/ انهمر فرح جنونيّ/ وعرفتُ أنّي لست وحدي"[2]. إنّ ما جاء في هذا المقطع من ألفاظ تحيل على شخصيّة رديفة للبطل على غرار قوله "لمحتُ وجهًا، لستُ وحدي"، لَتكشف عن مروي له متساوٍ معه في الدّرجة السّرديّة، فثمّة شخصيّة خياليّة تقبع في كنفه، وتجاوره مجاورة ظلّه له. وأمثلتها في متن الرّواية كثيرة، ممّن لقى فيهم المتكلِّم تلبية لندائه ودعوتِه في مناضلة الظّلم وأربابه، وألفاهم له سندًا لإنجاز تطلّعاته نحو التّغيير. من قبيل الواصلي، ومحمّد التّهامي، وعبد الله بن عطاء، وسيدي علي، وحسين الرّقاص، وربيع الهمّام، وغيرهم ممّن تجاوز بهم الطّاهر حدود ذاته الفرديّة، وجسّد معهم قوّة جمعيّة، يشحن بها إرادته وصموده، ويشتقّ منها التّفاؤل بمستقبل منتظَر تتبىء به دلالةُ شفق الغروب المُبشِّر بشروق صبح جديد قادم.

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص322.

[2] المصدر نفسه، ص11.

وفضلاً عن تلك العلامات الدّالة على المروي له الخيالي؛ فإنّ هذا التّصدير وما يؤدّيه من وظيفة تلخيصيّة قد تضيء النّصّ اللاحق، فضلاً عن لغته الشّعريّة المفعمة بالعلامات الفنيّة والتّواصليّة المتجلّية في التّصاوير الخياليّة، والتّوزيع الإيقاعي للجمل، من شأنه أن يفرز قارئًا ضمنيًّا للنّظر في الإيحاءات المضمرة لهذه التّعابير، ووجوه علاقتها بحقيقة النّصّ. وبإمكانه أيضًا أن يفرض سلطة غير مباشرة على القارىء الحقيقي. ومن هنا تتجلّى الوظيفة الإغرائيّة للتّصدير، ومدارها التّطلع إلى معرفة الحكاية التي تقف وراء الحديث الدّاخلي الغامض المُشبّع بالمجاز والرّمز في فضاء ما قبل النّصّ. وهو ما يستدرج القارىء الحقيقيّ للولوج إلى صميم النّصّ، ويستفزّه للالتحام بالقارىء الضّمني، ذلك أنّ "القارىء الضّمني هو تصوّر يضع القارىء في مواجهة النّصّ في صيغ موقع نصّيّ يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً"[1].

ويجدر، هنا، قبل الولوج إلى المتن، الإشارة إلى أنّ عنوان الرّواية الرئيسي "تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة"، وبقيّة العناوين الفرعيّة[2]، قد جاءت تقريريّة ومباشرة تحيل بوضوح إلى فكرة النّص، وتلقي إضاءة تلخيصيّة على أحداثه، وتخلق أفق انتظار معيّن. وحسبنا، في التّدليل على ذلك العنوان الرّئيسي، فهو يشير إلى تعيينات صارمة ومنجزة بشخصيّة ستتولّى دور البطولة من جهة ما في نعتها بـــ "الفارس الغريب" من دلالات تشير إلى فروسيّتها وإقدامها، وما ستضطلع به من أدوار متحوّلة لم يعهدها غيرها في البلاد العاربة. ولئن حُدّد فضاء الرّواية بجلاء، فإنّ زمانها متّسع ومنداح، ولعلّ هذا ما توحي به كلمة "تحوّلات". إنّ جميع ما جاء في العنوان لَممّا يفسد على القارىء لذّة الاستكشاف، ويوجّه عمليّة التّأويل، إن لم يقصِها. والأصل أن يكون العنوان حمّال أوجه، ومتمنعًا عن الإفصاح، ليشوّش ذهن المتلقّي، ويخيّب أفق انتظاره، ويستدرجه إلى قراءة النّصّ، ويستفزّ استجابته الفكريّة والجماليّة. فـــ "العنوان ينبغي أن يؤخذ بوصفه أداة وتعبيرًا عن «استراتيجيّة» نصيّة تبني مشروعها بتعدّد

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظريّة الواقع الجمالي، مرجع سابق، ص31.

[2] وقفت على جميع عناوين فصول الرّواية بالتّحليل في فصل الشّخصيّة، بغرض تقديم إضاءة على مجمل أحداث الرّواية.

الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله، وتسويق تعدّديّة أقطابه بارتقاء سلّم التّناغم بدءًا من الكلمة الأولى في العمل إلى لا نهائيّة صداه في المتلقّي"[1].

غير أنّ القارئ، وإن لم يعثر في العنوان على ما يشبع طاقته التّأويليّة، ما إن ينفذ إلى المتن حتّى يقف على بداية ملتبسة تبثّ في نفسه الحيرة والتّساؤل؛ إذ يُفتتح النّصّ بحديث داخلي جاء بضمير المخاطب في صيغة المفرد، ولم يُحدّد قائله أو متلقّيه، وعلى القارئ أن يواصل القراءة حتّى يكتشف هويّة هذا المرويّ له داخل السّرد. وتتجسّد هذه الفاتحة في الشّاهد الآتي: "تفكّر كثيرًا أن تلتفت إلى الوراء حيث الزّمن يقف متعجرفًا يبدّد كلّ شيء، لكنّكَ تتوجّس وكشجرة هرمة توغل في انحدارات العمر، تطوف الحواري وتجوب الأزقّة، ترى ما تعجز عين عن حفظه وتبقى الكلمات أطياف حزن تضمحل"[2]. ولا تتبدّى حقيقة هذا المرويّ له إلا بعد ستّ صفحات[3]. والرّاوي بإخفائه مَن يعود عليه الكلام داخل الحكاية، من شأنه أن يشدّ القارئ خارجها إلى متابعة القراءة في سبيل الظّفر بحقيقة المرويّ له المعنيّ بالخطاب. كما أنّ الرّاوي بالتماسه هذا الضّمير إنّما يرتكز على مبدأ التّشويق، وبه يستهوي القارئ الواقعي للتّماهي مع هذه الذّات المخاطَبة وكأنّه هو المقصود؛ إذ إنّ "هذه «الأنت» ليست مستقرّة بطبعها، ومهدَّدة دائمًا بالاختلاط مع شخصيّة أخرى، مع القارئ، أو حتّى مع ضمير نحويّ آخر"[4]. وعلى شاكلة البداية الرّامية إلى جذب القارئ تجيء الخاتمة المحفوفة بالغموض، والمرتهنة إلى لغة التّصوير والتّعبير. وفيها يقول الرّاوي: "كلَّ مساء تنبلج النّار تحت أقدام الجبال الشّامخة. نحوها تترى قامات وقامات لا تعبأ بالصّقيع النّائم خلفها. غناء شجيّ يزحف منتشرًا، وفي الوسط يتراقص طيفان ناريّان بدبيب غريب ولحن لم يكتمل"[5]. وعلى هذا لا مخرج بيّنًا تؤول إليه الأحداث، ليكتمل النّصّ ولمّا تكتمل الحكاية حُجِبت منها أحداث. ومن شأن ذلك أن يولّد في القارئ متعة التّواصل الفعّال في بناء النّصّ، إذ ليس خليقًا بإتمام الحكاية وإظهار ما خفي منها إلا هو. ولعلّ هذه المشاركة المنتجة بتجلية ما عُتِّم من النّصّ تتجلّى كثيرًا مع الإضمارات

---

[1] أحمد المديني: حفريات في سرد البدد، ضمن كتاب: لقاء الرّواية المصريّة المغربيّة: قراءات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 1998، ص167.

[2] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص15.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص21.

[4] بريان ريتشاردسون: السّرد بضمير المخاطب، فنّيّته ومعناه، ت: خيري دومة، مجلّة نزوى، مؤسّسة عُمان للصّحافة والنّشر، مسقط، العدد الخمسون، أبريل، 2007، ص73.

[5] المصدر نفسه، ص329.

والفضاءات البيضاء المنثورة في الحكاية، والتي تتعيّن في مواضع كثيرة أبرزها الفجوات الزّمنيّة التي يرتهن إليها النّصّ، فضلاً عن النّداءات المشفّرة التي تحتفي بالصّمت، وتكتفي بالإيحاء والرّمز، كي يستجيب إليها القارىء استجابة جماليّة، ويقرأها قراءة تأويليّة، يمكن تناولها، كما يقول ريكور، "ليس بوصفها بحثًا في النّوايا النّفسيّة المتخفّية تحت سطح النّصّ، بل بالأحرى بوصفها تفسيرًا للوجود – في– العالم معروضًا في النّصّ"[1]. وبذلك يمكن استكشاف آفاق إبداعيّة جديدة للنّصّ من تقنيّاته الفنّيّة، ومكنوناته اللّغويّة والتّداوليّة.

وإذا كانت هذه الفضاءات الصّامتة تؤدّي وظيفة تنشيطيّة تضمن يقظة المتلقّي، وتحمله على خوض تجربة جماليّة يتحاور بها مع النّصّ؛ فإنّ الفضاء اللّفظي من شأنه أن يكفل هذه الوظيفة متى ما ورد بطريقة لافتة في الطّباعة. ولعلّ من أبرز التّنويعات الطّوبوغرافيّة في الرّواية مجيء مقاطع نصّية بخط غليظ. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بالقول الآتي الذي جاء على لسان الرّاوي يبوح فيه بما يجيش في نفس مهيار من حديث، وهو بصدد النّظر إلى صبيّ الحانة: "**(أيّها الفتى الذي هو الآن معي ويتوجّس. تعال اقترب ولتنظر في مرآة نهر أو قدَر، يتشابهان في جريهما. تعال اقرأ معي ها هنا حكمة النّهر./ : من كان على القمّة ليس له أن يحيد عن مكانه، حيث لا شيء آخر بعده سوى هاوية مريعة)**"[2]. يمارس هذا الخطّ الغليظ سلطة غير مباشرة على القارىء، ويؤثّر في عمليّة تلقّيه، ويوجّه نظره إلى أهمّيّة ما فيه من كلام؛ إذ قد يشفُّ هذا الاستعمال الخاصّ في الكتابة عن نظرة خاصّة للأشياء، أرادت الكاتبة تأكيدها من خلال طريقة الكتابة، على اعتبار أنّ مسألة كيفيّات إخراج الكتابة على هيئة معيّنة إنّما هي مسألة تخصّ الكاتب، وتشي بحساسيّة فنيّة ودلاليّة يبتغي تدعيمها. وعلى هذا الأساس تبدو الكاتبة حريصة على لفت انتباه القارىء إلى المضامين المضمرة في نصّها. وهو حرص يتجاوز المروي له الخيالي إلى قارىء ضمني وقارىء واقعي مطالبَين بالتّأويل، والإسهام في استنطاق الدّلالات المتخفّية. لاسيّما أنّ طرفي التّخاطب، في المقطع السّابق، وإن كانا حاضرين، وهما مهيار والفتي، إلا أنّ الحوار بينهما غائب، ومردّ هذا إلى تنزّل القول في ذهن مهيار، فهو قول

---

[1] پول ريكور: الوجود والزّمان والسّرد (فلسفة پول ريكور) ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1999، ص31.

[2] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص83. ثمّة الكثير من الشّواهد على هذه الشّاكلة. ينظر: المصدر نفسه، ص، ص 22، 38، 41، 43، 46، 65، 95، 226.

غير منطوق، وآية ذلك احتجاب السّمة الإبلاغيّة للكلام بسبب ما جاء عليه من لغة تصويريّة بالغة التّجريد والتّكثيف؛ ما يجعل فتى الحانة غير جدير بالوقوع على مغزاها. ثمّ كيف يتأتّى لفتى الحانة هذا أن ينظر في مرآة نهر أو قدَر؟ وأنّى له إدراك حكمة النّهر؟

وفي خضم هذا الفضاء الكتابي المحفّز بصمته وشكل طباعته، تتجلّى اللّغة علامةً ناطقة تلفت انتباه القارىء لما فيها من ألفاظ وتراكيب إن هي إلا أصداء للغة قديمة عزّ استعمال كثير منها في الكتابات المعاصرة. ولعلّ توسّل الرّاوي بلغة تراثيّة جاء بغرض تمتين علاقة الرّواية بالسّياق التّاريخي، وتجذيرها في إطار محلّي مقصود، حيث حاضرة الخلافة في العصر العباسي الثّاني، الذي أوهمت الكاتبة، في عتبة النّصّ، بانطلاق أحداث روايتها منه. وقد وظّفت هذه اللّغة لتصوير جانب من مظاهر الحضارة العبّاسيّة، وملامح التّلاقح فيما بينها وبين بقية الثّقافات الوافدة. ومن جنس هذا التّثاقف الحضاري ما نقف عليه من مسمّيات ألبسة الكبراء والخدم في قصر الخليفة[1]، وصنوف الأطعمة وأغراضها[2]، وأنواع المهن وأدواتها[3]. إلى جانب الكثير من الاستعمالات اللّغويّة العربيّة التّليدة، فضلاً عن بعض الاستعمالات اللّغويّة الفارسيّة التي وظّفت للكشف عن التّثاقف اللّغوي الحاصل في العصر العبّاسي بسبب الانفتاح الثّقافي على أجناس متعدّدة. ومن قبيل هذه الألفاظ الأصيلة والدّخيلة: "الرُّضاب، جُمَّازة، جرّضت، احتوش، نُطّارة، زنانير، الإبلاس، جرّس، غطيط الشّمس، طلمس، قطعة النّاس، جوسق، طبرزينات، جلّنار، الجُنْك العجمي، الدّساكر، عيد النّيروز". وغيرها من المفردات المُشكلة، لا سيّما تلك الدّالة على الألبسة والحرف والأدوات؛ ما يجعلها موضوع نظر من قبل القارىء العادي بخاصّة، وقد يضطرّ إلى الاستعانة بالمعجم لتفسير معاني بعضها.

ولقد شعرت الكاتبة بصعوبة ما تستعمله من مصطلحات مهجورة وعتيقة لها سياقها التّاريخي فتدخّلت أحياناً لتعين القارىء على فهمها بتوضيح ما تحيل إليه من مفاهيم في الحاشية بلغة تقريريّة مفارقة للّغة النّصّ التّعبيريّة، على غرار ما نقف عليه في توضيحها الكلمات الآتية: "الإلجاء: هذا النّظام يعني أن يحتمي الزّرّاع باسم كبير ليخفّف من غلواء الجباة الأتراك من

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص22، 30، 37، 81، 103، 128.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص40، 78.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص18، 37، 39، 40، 78، 90، 104، 117، 141.

الجند والعساكر والدّهاقنة الفرس"[1]. "الزّطّ: جماعة نقلهم المعتصم إلى عين زربا بعد ثورتهم في البطائح بين واسط والبصرة"[2]. "الجاندرا: حرس الخليفة وجنود المنزل"[3]. هذا إلى جانب نزوعها إلى التّوثيق أحيانًا، وذلك بإحالتها إلى المصادر التي استندت إليها في بعض ما وقع من أحداث في العصر العباسي، كإحالتها إلى ما رواه ابن الطّقطقي صاحب كتاب الفخري عن الخليفة المعتز[4].

وقد يضطلع الرّاوي في متن النّصّ بهذا الدّور التّوضيحي والتّوثيقي للإيهام بموضوعيّته وحياده في نقل الأحداث، على نحو ما نقف عليه في توضيحه المقصود بالنّبط بقوله: "هم العاملون بالزّراعة من سواد الكوفة"[5]. فضلاً عن نقله، بواسطة إحدى الشّخصيّات، بعض المقاطع من كتاب مروج الذّهب للمسعودي[6]. وإحالته إلى بعض أحداث ثورة الزّنج على لسان واصل بن عطاء[7]. وهذه المصاحبات النّصّية، التي هي "إضافة تقدّم للنّصّ قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التّعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه"[8]. والإضافات في الحاشية، أو المتن[9] والتي غالبًا ما تتأدّى بلغة تقريريّة مفارقة للغة النّصّ، إنّما تحقّق مراميَ بيداغوجيّة موجّهة إلى القارىء الواقعي بالدّرجة الأولي، لتيسّر له عمليّة فهم النّصّ وتقييمه، وتعمل على إثراء علاقته به، وتسلك به إلى التّفاعل معه.

---

[1] المصدر نفسه، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص128.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص17.

[5] المصدر نفسه، ص38.

[6] ينظر: المصدر نفسه، ص170-171.

[7] ينظر: المصدر نفسه، ص271-272.

[8] عبد الخالق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص127.

[9] أشار بلعابد إلى إمكانيّة حشر الحاشية أو الهوامش بين سطور النّصّ. ينظر: المرجع نفسه، ص128.

وقد استخلص الزّمرلي الملاحظة نفسها. ويقول في ذلك: "الحقّ أنّ المصاحب النّصّي لا يندسّ عادة في الخطاب السّردي، وإنّما يبقى حافًّا به أو قصيًّا عنه. إلا أنّ بعض الرّواة يشيرون أحيانًا إلى علاماته في غضون الخطابات السّرديّة، إشارات كاشفة عن تسرّبه إلى أنسجتها. وبذلك تُمسي النّصوص.. متحدّثة عن مصاحبها النّصّي".

ينظر: فوزي الزّمرلي: شعريّة الرّواية العربيّه- بحث في تأصيل الرّواية العربيّة ودلالاتها، مؤسّسة القدموس الثّقافيّة، دمشق، د.ط، 2007، ص39.

وإذا كان استعمال لغة تراثيّة أصليّة وأخرى مهجّنة دخيلة يدخل في إطار المحاكاة التي من وجوهها "محاكاة لغة للغة أخرى أو محاكاة لغة لما استعمل منها في أقدم الأزمنة"[1]، فإنّها بذلك تضفي على الكلام سمة التّعدّد الصّوتي؛ "فالسّياق الذي يشمل كلام الآخر، يُوجِد خلفيّة حواريّة يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمّية"[2]. وبذا تغدو اللّغة ممارسة واعية ترمي إلى إضاءة جانب من جوانب إيديولوجيّة النّصّ النّاهضة أساسًا على جدليّة الأنا والآخر، وعلى القارىء أن يكون واعيًا إلى ما تجهر به لغة النّصّ في استعمالاتها اللّغويّة. لا سيّما أنّ مدار الرّواية على طرح إشكاليّة حضاريّة قوامها الصّراع بين حضارة عربيّة مهدَّدة، وحضارة غربيّة غازية، ومن شأن اللّغة التّراثيّة أن تبرز صمود الهويّة العربيّة في وجه الغزو الأجنبي.

ومن مظاهر التّعدّد الصّوتي في الرّواية توسّل الرّاوي بالكثير من الأحداث التّاريخيّة والقصص الواقعيّة. ومن أمثلة ما ورد منها: ما رواه صاحب الفخري عن الخليفة المعتزّ[3]. وحادثة انقلاب الخليفة على تعاليم المعتزلة، وانتهاك مخابئهم، وإحراق كتبهم[4]. وقصة خلق القرآن، ومراسيم حضر الاشتغال بالفلسفة[5]. ومجاعة بغداد[6]، وحكايات الشّطّار والعيّارين[7]. وقصة الزّفاف الأسطوري بزواج الخليفة العباسي المعتضد بالله من قطر النّدى ابنة خمارويه الطّولوني[8]. وغارات الفرنجة على نواحي الأراضي الواقعة تحت الخلافة العبّاسية، وكذا فتكهم بأهالي دمياط وإحراقهم دورها[9]. وإغارة هولاكو على بغداد[10]. وبعض قصص التّعذيب التي

[1] محمّد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة (من سنة 1976 إلى سنة 1986)، دار صامد للنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2003، ص303. وقد أحال هذا الشّاهد إلى كتاب جيرار جنيت: Plimpsestes, pp.81-82.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ت: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص107.

[3] ينظر: فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص17.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص28.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص53.

[6] ينظر: المصدر نفسه، ص59.

[7] ينظر: المصدر نفسه، ص103-114.

[8] ينظر: المصدر نفسه، ص149.

[9] ينظر: المصدر نفسه، ص، ص59-60، 127.

[10] ينظر: المصدر نفسه، ص165-166.

وقعت في عصر الخليفة المعتضد من مروج الذّهب للمسعودي[1]. وثورة الزّنج[2]، وقصص أخرى أخرى ضاربة بجذورها في بطون التّاريخ، من قبيل الإلماع إلى مغارة الدّم التي هشّم قابيل بجوارها رأس أخيه[3]، وأسطورة الشّيطان أشمودي الذي شيّد مدينة بعلبك[4]، وأسطورة سيزيف[5]. سيزيف[5]. إنّ توسّل الرّاوي بهذه القصص ينبىء عن حضور قارىء ضمني في ذهنه على معرفة بتفاصيلها، لامتلاكه مخزوناً تناصيًّا متّسعًا، يبرهن على أفق انتظار مشترك، ومرجعيّة موحّدة بينهما. ولعلّ ذلك هو ما يميّز بين نوعيّة القرّاء الآخرين، ودرجة استجابتهم، وإمكاناتهم في استنتاج علاقات هذه القصص بكلّيّة النّصّ، واستقصاء الدّلالات المنسجمة مع أفق انتظاره. ذلك "أنّ التّناصّ مفهوم ينتمي إلى التّفكيك (لأنّه ينطوي على الاختلاف، والكتابة، والنّصّ الحاضر والنّصّ الغائب). ومصطلح سيميولوجي (لأنّه يعني البحث في مكوّنات النّصوص ولا نهائيّتها، وعلاقة النّصّ بغيره من أنساق المعرفة)"[6]. وما يجب التّأكيد عليه هنا، أنّه مهما تكن الحصيلة التّناصّيّة للقارىء الواقعي، فإنّ الغاية الجليّة من وراء اشتمال الرّواية الأمّ على حكايات أخرى تصوّرها فتنعكس فيها، لَهي حثّه على خوض تجربةٍ قراءةٍ فاعلة، تمكّنه من تعرّف النّسق الجامع بين نصّ مركزي وآخر تخومي.

وإضافة إلى ما سبق فإنّ تعويل الرّاوي في الكتاب الثّاني، وقسم من الكتاب الثّالث من الرّواية على العناصر العجائبيّة لتطوير الوقائع، لَمِمّا يسهم، أيضًا، في إثارة فضول المتلقّي، ويشوّقه لمتابعة الأحداث. فالعناصر العجائبيّة داخل النّصوص السّرديّة لها إيحاءات غنيّة، وتأثير ساحر يفزع المتلقّي ويرعبه، حسب قول تودوروف، ويحفّز عميق تفاعله، ويشدّه إلى اكتشاف عوالم وقوى غير مألوفة[7].

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص170-171.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص272.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص272.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص273.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص191.

[6] شكري الماضي: مقاييس الأدب- مقالات في النّقد الحديث والمعاصر، العالم العربي للنّشر والتّوزيع، دبي، ط1، 2011، ص182.

[7] ينظر: تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصّدّيق بوعلام، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص50.

هكذا تتشكّل فنّيًا رواية "تحوّلات" من مركز وهامش يتجلّيان في العناوين، والإهداء، والتّصدير، والبداية، والخاتمة، وفضاءات صامتة وناطقة، وحيل كتابيّة، ولغة تراثيّة ومهجّنة، وتعالقات نصّيّة مشحونة بأبعاد عميقة، فضلاً عن التّوسّل بالعالم العجائبي. وهي علامات ألقتها المؤلّفة في الطريق، لتخيّب، بأغلبها، أفق انتظار قارىء لم يتمرّن على هذا النّمط من النّصوص، وتجبره على مغادرة عاداته التّقليديّة المعهودة في القراءة، وسلوك سبيل القراءة الدّيناميّة الخلاقة؛ إذ إنّ "تلقّي النّصّ الرّوائي يسلك مسلكًا جديدًا بتعقّد الأدوات والتّقنيّات الرّوائيّة التي تستجيب لتعقّد رؤية الكاتب ولاتّساع ثقافته ولتداخل مضامينه الثّقافيّة، حتّى يغدو التّأويل مفضيًا إلى نهايات مفتوحة دائمًا"[1].

- ثانيًا: ضمائر السّرد وإشكاليّة التّلقّي

إنّ أكثر ما يميّز نصّ "تحوّلات" تنوّع الضّمائر فيه وتحوّلها إلى درجة تجعله لعبة ضمائر بامتياز. فالقارىء يلاحظ، ومنذ عتبة النّصّ، التّداخل اللاّفت بين صيغ الضّمائر في إهداء الكاتبة؛ إذ تتنقّل في خطابها التّرسّلي من مقام التّكلّم والخطاب، إلى مقام الغيبة، وبصيغ مزدوجة بين المفرد والجمع الذي هو جمّاع ضمائر على حدّ قول ميشال بوتور[2]. وقد تمّ كلّ ذلك باختراق واضح للقاعدة النّحويّة، إذ يجيء التّحوّل من صيغة إلى أخرى دون الاستناد إلى منطق نحوي، أو التّعلّق بتناسق إحالي. ومن قبيل ذلك النّشاز بين "أنتم/ وهم": "إلى أطفال الحجارة/ علّمونا"، وبين "أنت/ وهو": "إلى الصّبي محمّد/ سألوه". والنّشاز، أيضًا، في استعمال فعل يشتمل على ضمير للغيبة في صيغة الجمع وليس ثمّة شخص يعود عليه "سألوه"، ثمّ الإتيان بفعل يحوي ضميرًا للتّكلّم في صيغة الجمع ليعود على ضمير الغيبة المجهول الهويّة "قَذْفَنَا". ومن ثَمّ يتواتر

---

[1] إبراهيم السّعافين: الرّواية تبحر من جديد- دراسات في الرّواية العربيّة الحديثة، دار العالم العربي للنّشر والتّوزيع، دبي، ط1، 2007، ص50.

[2] تحدّث ميشال بوتور بتفصيلٍ غاية في الدّقة عن كيفيّات اندراج ضمائر نحوية متراكبة ومتغايرة في ضمير واحد يدلّ على الجمع.

ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط3، 1986، ص71.

هذا الغائب بشكل ملحوظ "فتّشوا، وجدوه، إليهم"، ولا يدلّ عليه ويستحضر وجوده إلا السّياق التّاريخي المتمخّض من العلاقة المتقابلة بين أطفال الحجارة، والعدوّ الصّهيوني. وإذا كان تساؤل القارىء عن مسوِّغ هذا المزج بين الضّمائر في الإهداء وجيهًا، فإنّ تساؤله عن تداخل الأنماط القوليّة فيه مشروعًا أيضًا. فمن المُنتظر أن يكون الإهداء كلامًا للكاتب على النّصّ، يقصره على صوته، ويمضيه باسمه. ولكن يخيب انتظار القارىء من ناحيتين، أمّا النّاحية الأولى فعندما يقف على أصوات متعدّدة، إلى جانب صوت الكاتبة، يجسدها حوار بين الصّبي محمّد، والعدوّ الصّهيوني. وأمّا النّاحية الأخرى فحين تقابله حكاية من خلق الخيال، للصّبي محمّد، بما يعدل بالإهداء عن سمته التّقريريّة الموضوعيّة إلى سمة تصويريّة تخييليّة، وكأنّه من صلب النّصّ.

ويزداد الأمر تعقيدًا بالنّسبة إلى القارىء حين يلج إلى المتن ويجد أنّ مفوَّض الكاتبة الخيالي يسلك سلوكها، بل يمعن إمعانًا في التّخليط بين الضّمائر؛ إذ تتشابك الأصوات في حيّز الشّخصيّة الواحدة باستعمال ضمائر تتحوّل باستمرار وبطريقة مفاجئة ومباينة لقواعد النّحو. ولا يكتفي بذلك، وإنّما يقحمها– في السّياق النّصّي الواحد– في صيغ قوليّة متغايرة، ومنازل زمنيّة متعدّدة، ودرجات سرديّة متمايزة تجعل العلاقة بين الرّاوي والمرويّ له قائمة على الالتباس والإشكال. حتّى أنّه، أحيانًا، لا يمكن تبيّن صوت الرّاوي من صوت الشّخصيّة. ولئن كان هذا اللّعب بالضّمائر، والتّداخل بين الصّيغ القوليّة لَمِمّا يعسّر عمليّة القراءة، ويجعلها مهدَّدة دومًا بإعادة النّظر؛ فإنّه وسيلة ناجعة توسّل بها الرّاوي ليضحي النّصّ ضربًا من المغامرة، وهدفه الأوّل من ذلك إثارة شغف المتلقّي، واستدراجه إلى نصّه؛ ليعيش متعة القراءة، ويُعمل النّظر في خططه وغاياته من وراء هذه المقامات والصّيغ القوليّة غير المستقرّة على حال. وقد ألحّ شويرويغن، في كتابه "تأمّلات في المرويّ له"، على أهمّيّة دراسة هذه الانحرافات في الخطاب السّردي، "مقترحًا خطّة ترتكز على صيغة الالتفات في معناها البلاغي القديم التي تشتغل في الملفوظ كأنّها مناجاة وحفز وعدول بالمخاطب من حالة إلى حالة قصد استدعائه على أساس إقصائه لاحقًا"[1]. كما أكّد بوتور، قبلاً، على أنّ الاستعمال التّراكبي للضّمائر يجتذب علاقات متعدّدة، وافتراضات كثيرة ومفتوحة، ويدعو إلى قراءة مباينة ومتنوّعة الإمكانات؛ إذ تتيح "أن نلقي الضّوء على المادّة الرّوائيّة بصورة عاموديّة أي أن نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا

[1] علي عبيد: المروي له في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص61. أحال عبيد في هذا الرّأي إلى:
France Schuerwegen: Réflexions sur le narrataire. p: 250

في وسطه، وبصورة أفقيّة أي أن نظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلّفونها، وحتّى خفاياهم النّفسيّة"[1].

فكيف تبدو أشكال المروي له وقد تعدّدت ذاته باستعمال ضمائر سرديّة متباينة؟ وما سرّ الحرص على الانحراف في استعمال الضّمائر على الرّغم من المفارقات المترتّبة عليه؟ أو بعبارة أخرى: هل من منطق سردي يسوِّغ استعمال الضّمائر بطريقة مخالفة للمنطق النّحوي؟ ثمّ ما أثر هذا التّنويع في صيغ السّرد ومقامات الأقوال على كلٍّ من المرويّ له داخل الحكاية والمرويّ له خارجها؟

ما يُلاحظ، بدءًا، أنّ تنوّع صيغ الضّمائر وأنماط الأقوال يتّضح أكثر ما يتّضح في مقامات نفسيّة تنزاح فيها الشّخصيّة عن الخارج الفيزيقي إلى الدّاخل المجرّد، حيث لا حدود فاصلةً بين الأزمنة، ولا سلطة نسقٍ تحتّم الالتزام بطبائع واضحة ومنسجمة للأقوال والأفكار، ولا محظورات تراقب الذّات بوجهيها السّلبي والإيجابي، وتمنع وعيها من التّنويع والازدواج أو الانفصام. وفي سبيل تبيّن هذه الأوضاع سيتمّ الوقوف على أقوال كلٍّ من الطّاهر بن ميمون، ومهيار، والشّهابي، كونهم من أبرز شخصيّات الرّواية انشدادًا إلى أسلوب الالتفات.

إنّ النّاظر في أقوال الطّاهر بن ميمون يجد أنّها تحدّد الملامح الأساسيّة لدوره كبطل إشكالي. فقد أفضى به التزامه ونضاله إلى معايشة مظاهر صراع عديدة، كانت بمثابة محطّات يمارس بها النّقد الذّاتي، ومعها تشكّلت صور ذاته على طرائق مختلفة باختلاف ضمائر السّرد. وذلك على غرار الشّواهد الآتية:

أ- "فكرتَ مرّة في شراء حبل غليظ لتخنق به نفسكَ ثمّ عدلت عن الفكرة في آخر لحظة (...) لحظتها فكّرتَ في «جلّنار» فعدلت! وها أنت تجول جولات الهائم في بحثه عن يقين العمر وسط سراديب حيرة لا أوّل لها ولا آخر (...) تسير وحيدًا نافض اليدين والرّجلين من كلّ شيء عداك. ترى نفسك ظلاً متفرّدًا في الطّريق فتطمئنّ أن لا أحد يتبعك! آه لو حولك بحر الآن أو فيض نهر، لو تميل عليك سحابة ثرّة أو ترحل مع صارية ناصعة إلى حيث تندغم مع الحزن أو تتأبّق بالجنون! تشفّ الرّوح وتتوهّج. تنسلّ من داخلك أسئلة مشرئبّة حتّى الاختناق. أيّ عصر

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، مرجع سابق، ص75-76.

طائش هذا الذي تحوم فيه كفراشة فجر لا تهجع. اختلطت الأمور، ما عدت تعرف من تحابي ومن تبغض (...) تفكّر حتّى في اعتزال آدميّتك المهانة قبل أن يسحقك ألسها. لولا تلك الرّشيمات الصّغيرة تبزغ في عتمة، لجرفتك فوضى الارتياب إلى حيث العدم"[1].

ب- "ها أنا الآن أركض خلف سحابة أو خلف جنّيّة عاشقة نذرت نفسها لعشق برّيّ، لم تكن السّحابة راكضة ولم تبق الجنّيّة عاشقة، كان وهمًا والأشياء تضمحل في سرمد وسكون. أنا الطّاهر، أطالع النّهر وأخطو نحو سفحه، يصل إليّ ضجيج من طوفان يكتسح الأفق والتّضاريس. ثمّ ماذا؟ لقد ابتعدتُ عن جلّنار بعد هروبي حتّى ما عاد يزحم القلب غير خوائه"[2].

ج- "هي اللّحظة به توق وصبابة. ثأر عتيق يسافر معه في مواسم المدينة الخربة. الواصلي بداية الطّريق. القلق الأبدي يغذّي جحيمًا ويشتعل ببراكين من ليل. وجلّنار! فيض عطر لطيف سماوي. مرّات تتجدل الطّرقات مع قدمين تشقّقتا وصورتها. الطّرقات ذاتها يجوبها الآن مرتحلاً يتأمّل طيف شيخ جليل وشغف بلقاء انتظره طويلاً"[3].

يقف الطّاهر في هذه الشّواهد على أبرز التّحوّلات التي وسمت تجربته النّضاليّة، ولمّا كانت هذه الشّواهد تجري مجرى ما يُتناول بين الشّخصيّة وذاتها، استقام لنا أن نعاملها على أنّها تجربة نفسيّة يستجيب فيها الطّاهر إلى عمل الوعي، ويرتهن إلى تأمّلات باطنيّة معها "تشفُّ الرّوح وتتوهّج"؛ راميًا، من ورائها، إلى تعميق وعيه بالواقع، وإعمال فكره ونظره في اختياراته ومواقفه، وتحرّي المسار الصّحيح لتحقيق تطلّعات يتجاوز بها حدود ذاته الفرديّة. وجاء كلّ ذلك بالوقوف على مواقع زمنيّة مختلفة، يقارن بها بين ماضيه وحاضره، ويستشرف مستقبلاً يَعِدُ بالأفضل. وقد تحكّم في هذا النّسق الزّمني كلٌّ من الرّاوي والطّاهر بالتّناوب وذلك ضمن صيغ قوليّة متباينة أفضت إلى تنويع الضّمائر. وقد يتسنّى تقصّي أبرز ملامح التّجربة النّضاليّة التي خاضها الطّاهر بالوقوف على ثلاث مراحل.

أمّا الأولى فمدارها على تفسير سبب انخراط الطّاهر في التّجربة النّضاليّة. وتتنزّل في الزّمن الماضي، فهي بمثابة ومضة ورائيّة ذات مدًى استذكاري، وقد تأدّت بضمير الغائب من

---

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص160.

[3] المصدر نفسه، ص39.

خلال الكلام غير المباشر الحرّ يقوله الرّاوي على لسانه، ولكنّه يفسح للطّاهر مجال التّأمّل، وتقليب النّظر في مسألة استيلاء أحد الأمراء على أرض أبيه[1]. ومن هنا تستوي الأرض عنده مسألة جوهريّة يكافح من أجلها، فبسرقتها انبثق حسّه النّضالي، وترسّخ في يقينه أهميّة خوض معركة ضدّ أشكال الظّلم والقهر والاستبداد: "ثأر عتيق يسافر معه في مواسم المدينة الخربة". ولئن كانت الحادثة التي ولّدت هذا الثّأر قد ولّت وانقضت، فإنّ آثارها لا تفتأ تملأ عليه حياته، ويلحّ على تذكرّها في فضاءات متعدّدة، وزمان يتجدّد ويستغرق بقيّة الأزمنة، ليس لكون الأرض مصدرًا للإنتاج فحسب، بل لكونها تجسيدًا لأبرز مقوّمات الوجود الإنساني، وأشخص محامل الهويّة الوطنيّة. وقد اقتضى منه ذلك التّمرّد على مظاهر الواقع المتدهور، والإصرار على تغييره من أجل واقع أفضل.

ولعلّ هذا الوعي الملحاح على ضرورة الاستجابة لفعل المقاومة يتقوّى ويشتدّ باستحضار العشيقة جلّنار، باعتبارها رمزًا للأرض يجب التّعلّق بها وعدم التّفريط فيها، واستقرار هذه الفكرة في أعماق الطّاهر هو ما عدل به عن خنق نفسه، حسرةً على أرض أبيه، وتبرّمًا من الضّيم الذي نزل به: "فكرتَ مرّة في شراء حبل غليظ لتخنق به نفسكَ ثمّ عدلت عن الفكرة في آخر لحظة (...) لحظتها فكّرتَ في «جلّنار» فعدلت!". ولئن كانت الأرض الماديّة متّصلة به، فإنّ جلّنار تعدل عن كونها حالة عشق خاصّة لتستحيل قضيّة شعب عامّة وذلك عن طريق التّرميز. وعلى هذا ينشأ عن جلّنار الرّامزة إلى الأرض فعل مضادّ، معه ينحو الطّاهر إلى استعمال ضمير المخاطبة، لمحاسبة ذاته، وتمحيص النّظر في مواقفه، وأفعاله في التّعامل مع الواقع، وكأنّنا به يريد أن يستولد من ذاته الغائبة الأولى ذاتًا أخرى حاضرة تراقب وتُسائل وتجادل. ذلك "أنّ السّرد بضمير المخاطب يلائم التّعبير عن الطّابع غير المستقرّ للذّات، وعن تكوينها المجاوز للذّات"[2]. وكلّ هذه المعاني إنّما تكشف عن حالة الصّراع الحادّ التي يخوضها الطّاهر كبطل إيجابي يستمدّ من تهافت الواقع ما يقوّي عزمه وإرادته على التّحدّي والصّمود لتحقيق مطالب الشّعب. فمقوّمات البطل الإيجابي تتجلّى "في عمليّة تشكّلها، بما يصحبها من

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص30.

[2] بريان ريتشاردسون: السّرد بضمير المخاطب، فنّيّته ومعناه، مرجع سابق، ص77.

صراع داخلي، وانتصار القوى والاتّجاهات السّليمة التّقدّميّة على كلّ ما يعوق هذا الانتصار"[1]. وبذلك ينعطف الطّاهر إلى المرحلة الثّانية من مراحل النّضال، وقد ارتهنت بالزّمن الحاضر.

تمتاز هذه المرحلة بقيامها على ضمائر متنوّعة تتداعى بواسطتها إدراكات الطّاهر بصوت مزدوج بينه وبين الرّاوي. ويأتي عمل الوعي هذا بغية تأمّل ذاته، ومصيره، وامتحان الواقع، والنّظر في التّحوّلات التي ينبغي أن يتّخذها في سبيل امتلاك فعل التّغيير. وليست هذه المواقف بالأمر السّهل، بل أوعزت إليه بخوض وجوه من المقاساة. وأُولى أماراتها شعوره بالحيرة الشّديدة: "وها أنت تجول جولات الهائم في بحثه عن يقين العمر وسط سراديب حيرة لا أوّل لها ولا آخر". إنّ أبرز ملامح الحيرة في هذا الشّاهد قد تأدّت بواسطة قول غير مباشر حرّ بأسلوب المخاطَبة، ما يجعله "يداخل بين صوت الرّاوي وصوت نطق الشّخصيّة، فيبدو الكلام ملتبسًا. فهو بين أن يكون منقولاً (بصوت الرّاوي) وبين أن يكون منطوقًا (بصوت الشّخصيّة مباشرة)"[2]. ووجه الالتباس في الضّمير يعكس التباس ذات الطّاهر، فالحيرة تدثّره، وتزيد من شكوكه في نجاعة تجربته النّضاليّة، وتختلط عليه السُّبل فلا يدرك أيّها أكثر وجاهة. ويمكن استنتاج ذلك من وقوفه على رموز الموجودات بدلاً من تعييناتها المباشرة، وجنوحه، وهو يخاطب ذاته، إلى لغة التّعبير بما يحفّها من غموض عوضًا عن التّقرير؛ ليمتدّ الالتباس إلى المتلقّي فيقع في حيرة السّؤال: ماذا يقصد الطّاهر من الرّموز في قوله: " آه لو حولك بحر الآن أو فيض نهر، لو تميل عليك سحابة ثرّة أو ترحل مع صارية ناصعة إلى حيث تندغم مع الحزن أو تتأبّق بالجنون!"؟ ويبدو أنّ انفعال الطّاهر بالواقع يشتدّ تأزّمًا في ذاته، وليس أدلّ على ذلك من تناسل الأسئلة في ذهنه: "تنسلّ من داخلك أسئلة مشرئبّة حتّى الاختناق. أيّ عصر طائش هذا الذي تحوم فيه كفراشة فجر لا تهجع. اختلطت الأمور، ما عدت تعرف من تحابي ومن تبغض"، "ثمّ ماذا؟". وعلى الرّغم من أنّ استعمال ضمير المخاطب يمكّن الشّخصيّة من "أن تتعامل مع ذاتها، وبالتّالي أن تخبرنا عن طريق حوارها الذّاتي بما يجول في خاطرها"[3]؛ ممّا يهيّىء للطّاهر مقامًا تبادليًّا لتسأل ذاته الأولى، وتجيب ذاته الأخرى، إلا أنّه يلوذ بالصّمت، وتبقى الأسئلة معلّقة كمصيره

[1] مجموعة من المؤلّفين السّوفييت: الواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب والفنّ، ت: محمّد مستجير، الثّقافة الجديدة القاهرة، د.ط، 1976، ص18.

[2] يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص108.

[3] مصطفى التّواتي: فنّ الرّواية الذّهنيّة لدى نجيب محفوظ، د.ن، تونس، د.ط، 1981، ص104.

ولمّا تتضح له بعد جادة الطّريق إلى ما يطمح إليه، وقد حمله ذلك على ضروب من الرّياضة الباطنيّة المضنية، لاستكشاف نفسه وإعادة صياغتها بما يقيم له تصورّاً جديدًا في صلته بالذّات والعالم. ولا غضاضة على النّفس إن كانت في حالة قلق دائم، ما دام سيقودها ذلك إلى شحذ الهمّة، واستثارة أقصى طاقاتها، ويذكي فيها نزعة التّأهب لمواجهة العواقب بلا يأس.

ومن هذا المنطلق يكون العامل النّفسي قوة تعمّق الانسجام مع الذّات، والاعتراف بمكنوناتها الجمّة، وقدراتها على مجاوزة الصّعاب، وتحمّل المسؤوليّة على أكمل وجه. وآية ذلك قوله: "تسير وحيدًا نافض اليدين والرّجلين من كلّ شيء عداك. ترى نفسك ظلاً متفرّدًا في الطّريق فتطمئنّ أن لا أحد يتبعك!" إنه بطل ملحمي لا يمثّل قوة عدديّة، وإنّما هو قوّة فرديّة، ورؤية فكريّة، وفعل ثوري ينهض بتطلّعات الجماعة، استجابة لنداء ذاتي تسمو به إنسانيّته، ومعه يتجذّر وعيه بالمجتمع. فهو "الإنسان الملحمي لم يعد لديه ذلك الانقسام بين ذاته ومجال نشاطه العملي، إنّه يعيش ويغيّر الحياة، الإنسان الذي يصنع نفسه"[1]. ومن هنا يعلو صوت الطّاهر بضمير المتكلّم: "ها أنا الآن أركض خلف سحابة أو خلف جنّيّة عاشقة نذرت نفسها لعشق برّيّ"، "أنا الطّاهر، أطالع النّهر وأخطو نحو سفحه، يصل إليّ ضجيج من طوفان يكتسح الأفق والتّضاريس". وليس عدول الطّاهر إلى هذا الضّمير، هنا، بقصد تعظيم الذّات، وإنّما غايته بيان شعوره بالارتياح إلى منزع الاستكشاف والمراجعة الذي عكف عليه، لبلوغ السّبل الموصلة إلى طريق النّضال، والتي تكون بمزاولة الفعل التّطبيقي المتّضح من قوله: "أركض، أطالع النّهر وأخطو". والفعل لا ينهض إلا بعاملين، عامل نفسي يعمّق الفهم بالذّات والآخر، ويحرّك القوى الدّاخليّة، ويوطّد فيها الثّقة، ويستفزّ بصيرتها لتقع على مكامن الفاعليّة في الإنجاز. وعامل خارجي يسوّي الأثر في الواقع المادّي، ويلبّي المقاصد. وبدون الأوّل لا يستقيم الثّاني، وبدونهما معًا تستحيل الحياة أو تكاد. وبذا تتجلّى وجاهة استعمال ضمير الأنا، فهو رمز اتّزان بمعالجة الذّات لفهم الآخر والواقع، فـــ "الأنا تختبيء في الآخر والآخرين؛ إنّها ترغب أن تكون أنا

[1] بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، الرّباط، ط1، 1999، ص302. والرّأي لرالف فوكن، من كتابه: الرّواية والشّعب.

أخرى للآخرين، أن تخترق عالم الآخرين كآخر وأن تطرح عنها ثقل الأنا المتفرّدة في كلمة (الأنا الموجودة لذاتها)"[1].

تلك هي الغاية التي رمى إليها الطّاهر من وراء ضمير المتكلّم؛ لأنّه، في صميمه، يريد أن يشكّل بذاته المنفردة الهمَّ المشترك، وذلك عن طريق الفعل، فهو المسألة الجوهريّة التي ستتكشف معها غِلالة الرّموز، ويمكن للقارىء، عندئذ، أن يتأوّل مقاصد الطّاهر من البحر، وفيض النّهر، والسّحابة الثّرّة، والصّارية النّاصعة من خلال الشّاهد الآتي: "الطّرقات ذاتها يجوبها الآن مرتحلاً يتأمّل طيف شيخ جليل وشغف بلقاء انتظره طويلاً"، "الواصلي بداية الطّريق"، "وجلّنار! فيض عطر لطيف سماوي". هكذا تستحيل الرّموز تعيينات، وتتوارى الذّات وراء ضمير الغائب، بعدما استقام ضمير المخاطب مع تلك الرّموز، و"استعمال صيغة الغائب بدلاً من صيغة المخاطب، تمشّيًا مع مقتضيات التّهذيب، يسمح بمحو المظهر التّعليمي الذي تتّصف به صيغة المخاطب"[2]؛ إذ لم يبق للطّاهر، بعد أن استقامت له المعرفة، واستكشف دفين أسراره، وامتلك نفسه، واعتزم طريق العمل، إلا أن يجدّ في البحث عن السّبل الجليّة والكفيلة بالارتقاء به إلى منزلة أفضل يمارس فيها وجودًا فاعلاً. ومن هنا يخوض تجربة صراع أخرى، ولكنّها مغايرة، إذ تتعيّن له حدودها بجلّنار رمز الأرض، والواصلي رمز الثّورة.

وفي خضم هذا الصّراع تبدأ المرحلة الثّالثة، ومعها يتوهّج حسّه النّضالي، وتفاؤله بالمستقبل. وأوّل ملامحها حكاية عشق مع جلّنار، وأبرز ما يسمها تباين الأدوار بينهما في سبيل تحصيل الغاية، ففي حين تجد جلّنار أنّ العشق مطلب يدرك بالممارسة، يراه الطّاهر مرامًا يُغْنَم بالتّعالي على سفاسف الحياة، والتّحرّر من مألوف الحدود، والانسلال إلى مرآة الذّات لتنقيتها، وتجلية بعدها الإنساني. ويمكن الوقوف على هذا التّغاير في مفهوم العشق من خلال الشّاهد الآتي، وفيه يتولّى الرّواى نقل المكتوم من أحاسيس جلّنار إزاء الطّاهر، وذلك بواسطة ضمير الغائب، في إشارة إلى خجلها من البوح بها: "لو بإمكانه أن يقترب الآن، أن يزيح جمر السّنين ويلتفّ حول هذا الجسد ليأتلق في الوصال (...) تريد لقاء يخترق مكنونات جسدها الخجلة (...) وحين يزهو بينهما لقاء، تغضّ الطّرف عنه ويفعل مثلها. يتدثّران بالمرايا فتزدهي بالذي يليق

---

[1] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط.2، 1996، ص181.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، مرجع سابق، ص70.

بعاشق يعرف معنى أن تكون له حبيبة. الطّاهر لجلّنار وجلّنار للطّاهر"[1]. وبذا يكون الطّاهر رمزًا للإنسان النّقي، يتلذّذ بالتّجدّد في مرآة ذاته، ويروّض نفسه للبحث عن المعاني الجوهريّة. ولعلّ هذه التجربة العشقيّة المثاليّة هي ما أغرت الغريب مهيار بجلّنار، فكثرت غَدْواته ورَوْحاته عليها، بغية خطب ودّها والزّواج منها. وعلى الرّغم من توجّس الطّاهر من ذلك إلا أنّه يصمت منتظرًا أن تبوح له جلّنار الأرض بما يعكّر صفو نفسها، ويبلبل خاطرها. وذلك على غرار الشّاهد الآتي الذي يتحدّث فيه الطّاهر إلى نفسه، باثًّا هواجسه في صوت الرّاوي: "يخطو معها في البستان! كيف ذلك؟ ومن هو؟ لم تخبره جلّنار قطّ بأمر غرباء يدلفون إلى البيت هكذا! الشّهابي وعرفه ولكن من هو هذا الغريب؟ أسئلة وأسئلة ولا مناصّ من ترك الأمر لها حتّى تخبره بأمر تلك الزّيارة. لن يفاتحها ولتفعل هي ذلك بنفسها"[2]. إنّ في استعمال ضمير الغائب، هنا، أكثر من إشكال؛ إذ إنّ اجتماع الطّاهر بجلّنار في مقام واحد يفسح له المجال كي يحدّثها بهواجسه التي تريبه وتقلقه من الغرباء، وهو العاشق الصّبّ. ثمّ أنّ الاستفهام طغى على مناجاته، وهو أسلوب يقتضي بالضّرورة سائلاً ومسؤولاً لتحصل فائدة الإجابة، غير أنّ الطّاهر ينكفىء إلى ذاته، وكأنّه عاجز عن أن يصرّح لجلّنار بأسئلته في مقام تتجاوب فيه ضمائر التّكلّم والمخاطبة، ليقطع صوت شكوكه وحيرته. وهكذا "يحتفظ «الإشكالي» بجوهره، ناجح ومخفق هو، يرفض ما لا يستطيع تغييره، ويرفض التّكيّف مع المرئي ويتكيّف مع واقع مهجور، لا يطرق بابه أحد"[3].

ولقد فَطِنت جلّنار لخطورة مغامرة العشق المثاليّة التي يسلكها الطّاهر معها، ولكنّها كتمت إدراكها المتوهّج استحياءً، وعزفت عن طلب إجابة شافية. تقول، في خطاب حرّ غير مباشر: "كيف لا يجيء والزّوابع تحفّ براريها كما تحفّ الوحشة بمسافر طريق"[4]. لذا لم تفلح في كبح جماح ولعه بالتّرحال بحثًا عن تجربة نضاليّة فعليّة يستطيع من خلالها صيانة الأرض، وحماية عِرضها؛ ومن أجل ذلك نجده يلحّ على الأرض الحسّيّة كلّما التقى بجلّنار. على غرار الشّاهد الآتي: "يتناجيان ولا يتلامسان. حزن شفيف يلفّ صوته وهو يحكي لها حكاية الأرض التي

---

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص87.
[2] المصدر نفسه، ص89.
[3] فيصل درّاج: الرّواية وتأويل التّاريخ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط1، 2004، ص316.
[4] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص87.

جرّدوا والده منها (...) وشى لها بأمره «سأغادر بعد يومين إلى البصرة وقد أغيب طويلاً»"[1]. هكذا تغدو أرض أبيه الماديّة معادلاً موضوعيًّا لجلّنار الرّامزة إلى الأرض، إنّها أرض الآباء والأجداد، وتحصينُ حرمتها، عندَه، وفاءً لهم، ووقايةً لإرثهم، وتملُّكُها، في تقديره، إنّما يكون بالتّوق إلى عالم منشود غير هذا العالم المرئي المشبّع بالطّغيان والقمع. ومن هنا يخوض صراعًا ملحميًّا ضدّ قوى الشّرّ، محاولاً استئصال الظّلم من منبته، على نحو ما تمّ الوقوف عليه في فصل الشّخصيّة، عندما حاول الطّاهر مقاومة الغريب بالولوج إلى عالمه العجائبي المتلفّع بالغموض والبطش والاستبداد.

وعلى هذا تستوي ثاني ملامح التّجربة النّضاليّة، وهي تجربة حسّيّة، قوامها اعتضاد الطّاهر بمن يمتّن، بالفعل النّضالي، رؤاه وتصوّراته، ويترجمها واقعًا؛ لذا كان الواصلي بذرة تحوّلاته إلى الفعل الثّوري، وسبيل إلى ضبط موقفه، وتعديل رؤيته. وجميع هذه الاحتمالات يطلعنا عليها الرّاوي الملتبس صوته بصوت الطّاهر، يقول: "بين الواصلي وبينها يقف مشدوهًا عاجزًا، مستباحًا بالنّوائب والتّوق (...) وحيث يشتعل صراعه تخبو طفولة وتنطفىء رغبات. يعترك في القلب طيفها وطيف مدينة منذورة للخراب. لبعض الوقت يأتلف بهما معًا، وما إن يرى* الواصلي حتّى ترجح كفّة الدّيار غائرة في صدره كجذر"[2]. إنّ الفعل الثّوري هو ما يدين به الطّاهر، ومن هنا انعقد أمله على اختيار طريق الواصلي، لاقتناعه العميق بأنّ الظّفر بجلّنار مشروط بجملة من التّحدّيات والعراقيل، وبمواجهتها يكون استشراف غدٍ مأمول.

ومثل الطّاهر في عدوله إلى تنويع الضّمائر، كمثل مهيار لا يستقرّ على حال في استعمالها، إلا أنّ تماثلهما في التّنويع لا يعني تساوي دلالات الضّمائر التي نزعوا إليها في أقوالهم، ذلك أنّ مدلولاتها تستند إلى المواقف والمنطلقات التي تصدر عنها الشّخصيّة، والمآلات التي تؤوب إليها، وكيفيّات رؤيتها الأحداثَ، وعلاقتها ببقيّة الشّخصيّات. ومن هنا تتغاير الضّمائر فيما تؤدّيه من وظائف؛ ما يجعلها محلّ نظر وتأمّل وهي مندرجة في سياقاتها المقاميّة والمقاليّة. فكيف تواترت الضّمائر في أحاديث مهيار؟ وما هي سماتها ودلالاتها؟

---

[1] المصدر نفسه، ص84.

* هكذا في الأصل.

[2] المصدر نفسه، ص87-88.

أبانت الرّواية ما عليه مهيار التّركي من مكر وغموض، وصلف وتعسّف استمدّ منه شرعيّته، ومكّن وجوده، ونصّبه قائدًا للجيوش السّلطانيّة؛ ليكون نموذج الأجنبي المهيمن على زمام الحكم، والفارض ملكيّة جديدة على المكان هي ملكيّة القوّة، لا ملكيّة الحقّ. ولعلّ الوقوف على الشّواهد الآتية، التي يجنح فيها مهيار إلى التّأمّلات وعمل الوعي، يمكن أن يوضّح رؤيته الفكريّة، وأطماعه السّياسيّة: "**وأنت يالمنتشي بتطاول مطامحه كلّ الحدود، ألم تكتفِ بعد. لكأنّك تعيث في بريّة غياب كلّي. ولكأنّهم طوائف بدّدتها الرّياح وجمعتها رمال الفيافي. متناثرين كقطيع من شظايا. هو الرّأس إذا ما فاض بحكمة جنح إليه الموت***. تُجاهر: أنا مهيار، وليس لأيٍّ كان أن يقف في وجه آفاقي، تعيشُ الحظوة وصولجانًا تُدني به الرّؤوس. لن تكونَ حشرة ضالّة تدبّ على الأرض تُباغت فيها بمن يدعس أمشاطها"[1]. ورد هذا المقطع في سياق الحكاية بعد أن نفّذ الحاجب أمر مهيار باغتيال الخليفة "ضربة رأس واحدة وخرّ الرّأس الكبير... رأس الخليفة، صريعًا بيد الحاجب"[2]. وكان هذا المشهد خليقًا بإذكاء شعور النّشوة في نفس مهيار، وتغذية مطامحه المتطاولة رغبة في الاستيلاء والهيمنة. وقد أغراه على إعمال معاوله، والعيث في الأرض لتحقيق مآربه شعبٌ "كقطيع من شظايا" لا معوّل له إلا الصّبر وقبول التّضحيات، وخليفةٌ خائف يترقّب سطوة مهيار وبطشه، ويرتاب من تعاظم سلطانه. ويبدو أنّ إدراك مهيار ذلك دعاه إلى التّعجيل بتصفيته، كي يخلو له الجوّ. ويمكن أن نستدلّ على هذا التّرقّب المتبادل بين الطّرفين من خلال الشّاهد الآتي: "(أنت يا مَن ترمقني بعيون من سهام. في التفاتاتك أيُّها الخليفة حيرة وكشف (...) لا شائبة في صفاء حدس بما يضمره الغيب، سوى أنّك ترى فارسك كيف يطوّع الجهات ويسرح بأركانك، أيُّها القائمُ على رأس البلاد كلّها إلّاي، أنا مهيار"[3].

إنّ المقطعين السّابقين ينهضان على ضروب من التّفنّن في الصّياغة كفيلة بالاحتفاء بالقارىء، وتحفيز انتباهه. ومن قبيل ذلك أسلوب النّداء، إذ سلّط الرّاوي، المندغم صوته بصوت مهيار، النّداء تارة على مهيار، بقوله: "يالمنتشي". وتارة أخرى على الخليفة، بقوله: "أيُّها الخليفة، أيُّها القائم". على أنّ ذلك لا يمنع من توجيه النّداء إلى قارىء خارج الحكاية، على

* جاء المقطع غليط الخطّ في الأصل.
[1] المصدر نفسه، ص59.
[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص34.

شاكلة مهيار الدّخيل الطّامع، أو الخليفة المتحكّم في شعبه المحتَكِم إلى الغريب. ومن الأمارت التي تستدرج القارىء الخارجي أيضًا سؤال يُساق في رواية الرّاوي إلى مهيار، ويدور على مدى اكتفائه بما ظفر به من أملاك ومغانم كثيرة أخذها من دار الخلافة: "ألم تكتفِ بعد؟". وقد تُرك السّؤال معلّقًا بلا جواب، غير أنّ ما جاء بعده، من عبارات تصويريّة، يُغني عن الإجابة "لكأنّك تعيث في برّيّة غياب كلّي". وهذه الطّريقة في تجلية المستفهَم عنه من شأنها التّأثيرُ على القارىء لِما في اللغّة المصوّرة من تكثيف للدّلالة، وإثارةُ استغرابه لِما اشتمل عليه هذا التّصوير من أوصاف ملتبسة وغامضة تعدل به عن تلمّس حقيقة مرجعيّة، إذ تستوي عناصر الصّورة خلقًا جديدًا ينسجم وحالة مهيار النّفسيّة المنتشية بتطاول مطامحها كلّ الحدود. ولعلّ أكثر ما يشدّ المتلقّي في هذه الشّواهد التّحويلات الطّارئة على ضمائر السّرد، إذ يعدل الرّاوي بالسّرد من ضمير المخاطب في صيغة المفرد متوجّهًا إلى مهيار طورًا: "أنت يالمنتشي، ألم تكتفِ؟، لكأنّك، تعيث، تعيش، تدني، تكون"، والخليفة طورًا آخر: "أنت يا من ترمقني، التفاتاتك، أنّك، ترى، فارسك، أركانك". إلى ضمير المتكلّم المفرد المتعلّق بمهيار: "أنا مهيار، آفاقي، ترمقني، وجهي، إلّاي". إلى ضمير الغائب، مرّة، في صيغة المفرد المتّصل إمّا بمهيار "مطامحه"، أو الخليفة "هو الرّأس، فاض، إليه"، وإمّا بالمجتمع "بَدَّدَتْها، جَمَعَتْها*، كان، يقف". ومرّة أخرى في صيغة الجمع المُتحدّث به عن المجتمع "لكأنّهم، متناثرين*". وهذا الانحراف في ضمائر السّرد هو ما يطلق عليه البلاغيّون التفاتًا، و"يُستعمل للتّفنّن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، تطرية لنشاط السّامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه"[1].

وللوقوف على مقصد مهيار، الملتبس وعيه بصوت الرّاوي، من النّزوع إلى مثل هذا التّنويع في الضّمائر، يمكن النّظر في العلاقة المضادّة بين مهيار كقوّة أجنبيّة خارجيّة، والخليفة والشّعب وما لهم من وجيه الوجود كأصحاب أرض. فالمُلاحظ أنّ مهيار غالبًا ما يتنقّل بين ضميري التّكلّم والمخاطبة، ولم يلجأ إلى ضمير الغيبة إلا مرّة واحدة بقوله: "مطامحه"، على

---

* الهاء: ضمير للغائب يعود على الطّوائف. وجاءت في الجملتين الآتيتين: "طوائف بددتها الرّياح وجمعتها رمال الفيافي".

* الضّمير مستتر في اسم الفاعل، وتقديره هم.

[1] ضياء الدّين بن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، ط2، (د.ت)، ج2، ص168. هذا الرأي للزمخشري، وقد أحال إليه ابن الأثير في كتابه بغاية نقده. فالرّأي عنده أنّ فائدة الالتفات "لا تحدّ بحدّ، ولا تضبط بضابط، لكن يُشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها". ينظر: المصدر نفسه، ص169.

الرّغم من تعلّق الكلمة بضمير المخاطب المنفصل، ومقتضى الاتّساق، في المنطق النّحوي، أن يطابق ضميرها ما يعود عليه في صدر الجملة، بأن يقول: "وأنت يالمنتشي بتطاول مطامحك كلّ الحدود". لا سيّما أنّ مهيار بحاجة، في هذا السّياق، إلى الانخراط في مقام تخاطبي يتواجه فيه مع نفسه، كونه بصدد التّفكير ومساءلة الذّات، بدليل قوله بعد هذه الجملة مباشرة: "ألم تكتفِ بعد؟". إلا أنّ خرق القاعدة اللّغويّة في النّصّ الأدبي مطروح؛ لاعتبارات فنّيّة ودلاليّة، فقد يُعزى تغييب الضّمير إلى وظيفة إيحائية تشي باتّساع أملاك مهيار وترامي أطرافها بما لا يمكن نسبته إلى شخصه أو إلى شخص بعينه.

أمّا الضّمائر المتعلّقة بالخليفة فترد في سياق زمنين مختلفين. السّياق الزّمني الأوّل يأتي قبل اغتياله، ويستعمل فيه مهيار ضمائر الخطاب موهمًا إيّانا بوجود تبادل حقيقي، يتولّى بواسطته توجيه خطابه إلى الخليفة، والشّأن أنّ الأقوال تتأدّى في ذهنه، ولا تعدو أن تكون ضربًا من المحاسبة والمناكفة وقد تعدّدت في ذاته الذّوات. أمّا السّياق الزّمني الثّاني فيتنزّل بعد التّخلّص من الخليفة؛ لذا يذكره مهيار في مقام الغيبة، ولا يذكر منه إلا صورة رأسه يفيض بالحكمة فيهوي إليه الموت. أمّا الشّعب فليس ثمّة ضمير ينوب عنهم إلا ضمير الغائب. وممّا يزيدهم غيابًا وتبعيّة، ويزيد مهيار بهم استخفافًا وتهميشًا وتجاهلاً ما استعمله من مفردات في شأنهم تدلّ على شتاتهم وعجزهم عن المواجهة: "**طوائف بدّدتها الرّياح وجمعتها رمال الفيافي. متناثرين كقطيع من شظايا**". ولو قارنّا هذا الكلام بما قدّمه مهيار عن نفسه، للمسنا البون الشّاسع بين الاثنين، بما اتّسم به الأوّل من ظاهر التّهوين والتّحقيير، وما عليه الثّاني من ملمح التّعظيم والتّهويل. وحصول هذا الملمح يتجلّى أكثر ما يتجلّى في قوله: "أنا مهيار"، مستقلاً عن صوت الرّاوي، مجاهِرًا مرّة، كما في المقطع الأوّل، ومضمرًا مرّة أخرى، كما في المقطع الأخير؛ وبذا يحضر مهيار متطاولاً متعاليًا في المقامين الدّاخلي والخارجي. ولئن استعمل ضمير المتكلّم ليلهج باسمه، فمن البيّن أنّه لم يكن بصدد الاتّجاه إلى مرويّ له داخل الحكاية، فليس من مجيب مع شعب كالقطيع، وخليفة مجندل. ولكنّه بصدد إعلاء ذاته كمستعمِر، وتأكيد ملامح هيبته، وترسيخ وجوده، بما يدفعه إلى إقصاء الآخر، وتقويض سلطته وكيانه أيًّا كان. ومن هنا فقد يكون خطابه موجّهًا إلى مرويّ له خارج عن نطاق المشاركة في الحكاية. وغايته من ذلك إثارة

انفعاله، وتوجيه عمليّة قراءته إلى هيمنته كغازٍ، ونظرته النّاصّة على مبدأ البقاء للأقوى. إذ إنّ "«الأنا» دائمًا ما تكون راويًا يفكّر في دوافع الشّخصيّات الأخرى"[1].

وهكذا تتجلّى علاقة الأنا بالآخر التي ألمحت إليها الكاتبة في الإهداء قبل الولوج إلى العالم المتخيّل، باستحضار علاقة اليهود بالعرب في أرض فلسطين، وكأنّها الحكاية الأوسع في الواقع الفعلي. فمن الواضح أنّ تسخير الكاتبة لهذه العلاقة الثّنائيّة في عتبة النّصّ، جاء بغرض الكشف عن علاقات ثنائيّة مثيلة ينوء تحت وطأتها العرب، من جهة أنّها علاقة موسومة بالاختلاف والتّنافر والمناوأة، وضراوة رغبة الدّخيل الأجنبي في الاستحواذ والسّيطرة على المركز، وتهميش أصحاب الحقّ. لذا لا يمكن أن تكتمل دلالات الشّواهد السّابقة إلا بحضور جلّنار الرّامزة إلى الأرض، وقد شكّلت الهمّ الأوّل لمهيار، وسعى سعيًا مستميتًا إلى الزّواج منها، على الرّغم من رفضها إيّاه، وتعلّقها بالطّاهر. "لكأنّها لغز أو فضول. امرأة لا كالأخريات! لم يعرف يومًا من لا تنحني له. تزدوج الرّؤية معها. يشتهي أن يطوّق ذلك الجيد المنصهر في الطّراوة بكلّ ما ابتكرته يديه* من صنوف العذاب، ويشتهي أن يصرفه صقيعها المكابر ويدثّرها بعشق يليق بامرأة تتحدّى من هو مثله، أن تأتيه المعجزة التي تقتلعه من جذوره لتدخله في صبابة رائعة. كأن يقول أحبّك! (...) هو مهيار. أن يحبّ اِمرأة! ذلك اختراق للمألوف ولصليل المعارك. استهزاء لا يليق به أو بضراوته التي لا تعرف الحدود"[2].

يجيء هذا الشّاهد منسوبًا إلى الرّاوي ينقل بلغته هواجس وأحوال مهيار إزاء جلّنار. وهو على عكس المقاطع السّابقة، ينهض أساسًا على ضمائر الغيبة*، اللهمّ ما ساقه الرّاوي بطريقة الخطاب غير المباشر بقوله: "كأن يقول أحبُّكِ!". وهو قول وإن تأدّى بأسلوب المخاطبة فإنّ طرفيه، المتكلّم والمخاطَب، غير حاضرين، كونه لا يخرج عن نطاق صوت الرّاوي ورؤيته، فهو مع هذا النّمط من الخطاب "لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جــمل صغرى تابعة، بل يكثّفها

---

[1] برنار دي فوتو: عالم القصّة، ت: محمّد مصطفى هداره، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1969، ص210.

* هكذا في الأصل.

[2] المصدر نفسه، ص86.

* ما حذفته من المقطع السّابق، لم يستعمل فيه الرّاوي سوى ضمير الغيبة.

ويدمجها في خطابـــه الخاصّ، وبالتّالي يعبّر عنها بأسلوبه الخاصّ"[1]. لذلك استعمل ضمير الغائب المفرد العائد على مهيار في "يقول" ليصوغ القول، في الرّاهن، بلغته، ولم يكتفِ بذلك بل تأوّل مقول القول بحسب فهمه بدليل قوله "كأن"، مقرِّبًا رغبة مهيار اللاعجة في جلّنار بصيغة قوليّة مختزلة تتمثّل في "أحبُّكِ". إنّ هذه الطّريقة في نقل الأقوال، لا سيّما مع تواتر ضمير الغائب، طريقة مناسبة جدًّا لحال مهيار المفتون بحبّ "إمرأة لا كالأخريات!" إلى حدّ الجنون، ولا غضاضة عليه إن تخلّى عن مهابته ورصانته وقسوته في سبيل استمالة قلبها إليه، مهما يكن الثّمن. ولعلّ غياب التّواصل بينهما، بسبب مكابرتها وممانعتها، يجعل وهج حقيقته النّرجسيّة يخبو، فيغيب مقام التّكلّم الذي ارتهن إليه قبلاً ليعظّم ذاته، وتستحيل جملة "أنا مهيار" إلى "هو مهيار"، فلا حضور له بغيابها. وعلى هذا تتبدّى صورة للمروي له مزدوجة تكشف هويّة الكيان الاستعماري المخادع بالجمع بين وجهين، وجه عدائي كالح، لا يتورّع عن ارتكاب أجسم الجرائم في سبيل نيل المُلْك. ووجه مداهن يعايش رقّة الصّبابة، ويشتهي أن تكون الحبيبة له وحده.

لقد كان هذا الهيام مثار صدام وخصومة بين مهيار المتربّص بالأرض، والطّاهر المناضل من أجل تخليصها. وقد انتقى مهيار في سبيل مواجهة الطّاهر أبلغ الدّلالات، وأجداها نفيًا وتقويضًا لحقّه في الأرض. ويمكن الاستدلال على هذا بالشّاهد الآتي ينال فيه مهيار من الطّاهر بتعذيبه، مخاطبًا الشّهابي: "أريد أن أراه راكعًا تحت قدميّ. أريدك أن تسلخ عنه رجولته"[2]. إذن الفحولة هي المقصودة، والمنزوع عنه فحولته لا سلطان له ولا قدرة على الفعل. ولذا أصرّ مهيار على الزّواج عنوة من جلّنار، فلقد علم أنّ طريقه الوحيد لفرض وصايته على الأرض، وإثبات استملاكه إيّاها إنّما يتجسّد بالعمليّة الأولى المؤسِّسة للحياة، فالأرض لا تعطي أسرارها وكنوزها إلا بقدر ما يرغمها العمل، فبه يُبسط معنى الاستحقاق والجدارة، وتترجّح كفّة القوّة والسّلطان[3].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص186. أورد جنيت هذا الشّاهد في تعريفه الخطاب غير المباشر. وقد أشار إلى أنّ هذا النّوع من الخطاب يكون "حضور السّارد فيه أكثر تجليًّا في تركيب الجملة بالذّات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقيّ الذي يكون لشاهد" . ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص157.

[3] تجلّى في جميع الرّوايات كيف شكّل الأجنبي الغازي المكانَ وفق مطالبه، مدّعيًا إيجاد عوامل الحضارة والتّطوّر، والأصل أنّه يريد تطويعه لغاياته من أجل استغلاله الاستغلال الأمثل.

إلا أنّ غُنم مهيار بجلّنار لم تصدَّه عنه مواجهة الطّاهر، كما لم تكفِهِ تربّص غريمه الشّهابى به، فهو صنوه في التّطلّعات والهيمنة؛ لذا التبست علاقتهما بالشّكّ والمحاذرة. وحسبنا دليلاً على هذا الشّاهد الآتي: "أنت مهيار يتبعك الشّهابي دون جدال. نادرًا ما تصحبه إلى هاوية المكان (...) أدركت بحدس غريب أنّه وحده من يصلح أن يكون لك صوتًا وصدى"[1]. يحتدّ، في هذا الشّاهد، الصّراع في نفس مهيار توجّسًا وريبة، إذ نجده يجرّد من نفسه ذاتًا ليحاسبها، ويقلّب النّظر في علاقتها مع الشّهابي، وكأنّه في مقام تحقيق مع نفسه[2]. وقد كان هذا الصّراع أشدّ احتدادًا في أقوال الشّهابي، كونه أقل منزلة وسلطانًا من مهيار، ما جعله يستعين، في الغالب، بصوت الرّاوي للكشف عمّا تنطوي عليه نفسه من خواطر محيّرة وهواجس مقلقة. على غرار ما نقف عليه في المقطع الآتي:

"طقطقة الخطوات تثير أشجان الآخر (الشّهابي) ويطفر وجهه بخطر ليس بجديد وبتفكير مضطرب حول الشّكوك، التي تقترب منه والأحداث التي لا تترفّق به. لم يتوانَ لحظة عن حفظ النّظام وإقامة الحدود ورغم كلّ ذلك يصرخ في وجهه بين حين وآخر: «هل خانتك عزيمتك هذه المرّة أيضًا، عزيزي الشّهابي؟». يكدّس المريبين في دهاليز الأقبية، يسنّ الرّماح ويقتطع المروق من تلافيف الصّدور؛ كما يقتطع النّسغ ويستلّه من قامة نخلة. عندها يفاجئه بأن يربّت على كتفه ويقول: «–لا حيلةَ لي بدونك. أنت ساعدي الأيمن!». «–وسأبقى كذلك سيّدي مهيار». «سيّدي!» ولم لا؟ أليس هو المتحكّم في كلّ البلاد طولاً وعرضًا؟ ألم يتولَّ شؤون أفريقيّة ومصر والشّام والجزيرة حتّى اتّسع نفوذه إلى نواحي الموصل وأرمينيّة وطريق خراسان. بثّ جنده في كلّ المدن واتّخذ في كلّ منها جماعة تحفظ له الأمن. توغّل في السّطوة حتّى جعله يتحسّس رقبته كلّ مساء! لن يكتفي مهيار بهذا، سرّ ما يختبىء في صدره. أيّة بادرة شكّ منه

---

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص48-49.

[2] علّل ميشال بوتور عدول المروي له إلى استعمال ضمير المخاطب في التّحدّث إلى ذاته، بكونه في مقام يقتضي "بأن تُنتزع منه إفادته انتزاعًا، إمّا لأنّه يكذب، أو يخفي الحقيقة عنّا، أو يُخفي عن نفسه شيئًا ما، وإمّا أنّه لم يستكمل العناصر بأسرها".

ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، مرجع سابق، ص69-70.

بإمكانها أن ترميه في الجحيم. الشّكّ مثلاً في أن تتجاوز مطامحه في السّلطة حدودها المرسومة. هو بالذّات لا يضاهيه أحد في معرفة الخبايا"[1].

في هذا المقطع يستذكر الشّهابي حقيقة علاقته بمهيار. وهو يشاكل المقاطع السّابقة من حيث إنّ الأقوال تتأدّى كلّها في ذهن الشّخصيّة وهي منفردة. كما لا يختلف عنها في اشتماله على صيغ خطابيّة متنوّعة، وضمائر متعدّدة تتمثّل في ضمير الغائب، وهو ضمير اتّخذه الرّاوي لنقل ما يجول في نفس الشّهابي من أفكار في خطاب غير مباشر حرّ. وضميري المخاطب والمتكلّم المتأتّيين من تبادل حواريّ يسترجعه الشّهابي في حديث داخلي، مُقصيًا بذلك التّواصل الحقيقي الذي التصق بالحوار عندما وقع في مقام خارجي. وفي هذا الحوار يستحيل الخطاب خطابًا مباشرًا، وقد وُضع قولُ كلّ شخصيّة بين علامتي تنصيص، دلالة على عدم التّصرّف فيه. فضلاً عن المونولوج الذي جاء فيه كلامُ الشّهابي مستقلاً "متحرّرًا على الفور من كلّ رعاية سرديّة"[2]، وذلك باستعمال ضمير المتكلّم، بقوله: "«سيدي»! ولم لا؟". ثمّ ما لبث أن انعطف الرّاوي بالسّرد إلى ضمير الغائب ناقلاً بصوته إدراكات الشّهابيّ.

والمتأمّل في طبيعة أقوال هذا المقطع يجد أنّها تندرج ضمن منطق حجاجي طرفاه، صوت لمهيار يتّضح من خلال قولين مباشرين، أوّلهما ورد بأسلوب إنشائي يلوم فيه الشّهابي، ويحاسبه على تقصيره في عمله: "«هل خانتك عزيمتك هذه المرّة أيضًا، عزيزي الشّهابي؟»". وثانيهما ورد بأسلوب خبري يثبت فيه جدارة الشّهابي به، ويشيد بأعماله: "«–لا حيلةَ لي بدونك. أنت ساعدي الأيمن!»". أمّا الطّرف الثّاني فصوت للشّهابي متّصل أبدًا بالرّاوي، وغالبًا ما يكون بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ. ولم يستقلّ صوتُه عن صوت الرّاوي إلا مع ضمير المتكلّم، في خطاب مباشر طورًا، وطورًا في مونولوج مستقلّ. وقد حاول الشّهابي من خلال أقواله، سواء أكانت مرتبطة بالرّاوي أم متحرّرة منه، أن يدافع عن موقفه، ويسوّغ لكفاءته، حتّى قبل أن يلقي مهيار سؤاله، مستبِقًا أيَّ تقريع وشكّ طالما توجّس منهما، وذلك بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ: "لم يتوانَ لحظة عن حفظ النّظام وإقامة الحدود". إلا أنّ هذه المقدّمة لم يخلص منها المُحاجّ الشّهابي إلى نتيجة تقنع مهيار، وآية ذلك ما يحمله سؤال الأخير من عتاب

---

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص134-135.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص188.

ومحاسبة؛ ما أوعز إلى الشّهابي باستدعاء قرائن فعليّة تثبت إخلاصه، وإتقانه في عمله: "يكدّس المريبين في دهاليز الأقبية، يسنّ الرّماح ويقتطع المروق من تلافيف الصّدور؛ كما يقتطع النّسغ ويستلّه من قامة نخلة". وهذه الحجج المقنعة كانت مبرّر تحوّل موقف مهيار، على نحو ما وُقِف عليه سابقًا. والطّريف في هذه الحجج أنّها تأدّت في مقام داخلي، فحيّز القول السّابق ذهن الشّهابي، وقد نقله الرّاوي بصوته. ما يعني أنّ الشّهابي، وهو في مقامه الباطني، يجعل المنطق الحجاجي منوطًا بسياق زمني يستدعي من خلاله تاريخًا حافلاً بإنجازات باركها مهيار، وكانت كفيلة بتدنيته منه.

وعلى الرّغم من هذه الحظوة التي نالها الشّهابي ببطشه، فإنّه لم يتجاسر على إظهار صوته للخارج إلا عندما أراد أن يؤكّد المكانة الأرفع لمهيار. كما في قوله: "«–وسأبقى كذلك سيّدي مهيار»". فليس له أن يُسمع مهيار إلا صوت الطّاعة وتنفيذ الأوامر. ولعلّ وجاهة كلمة "سيّدي" أفضت بالشّهابي، وهو النّديد المهيب، إلى التّوقّف عليها في مونولوج مستقلّ عن كلّ وصاية للرّاوي، للنّظر في مدى أحقّيّة مهيار بها. يقول مخاطبًا نفسه بضمير المتكلّم: "«سيّدي!» ولم لا؟". وبهذه الطّريقة تنشطر ذات الشّهابي ليصير سائلاً ومسؤولاً في الوقت ذاته، إذ ينبثق من ذاته صوت محاجّ بهدف إقناعه بنتيجة التّبجيل والسّيادة التي استند إليها في تعامله مع مهيار. وقد برّر الشّهابي اعترافه بهذه السّيادة، وامتثاله الكلّيّ لها بحجج استحضر فيها ما آل إليه مهيار من سلطان غالب ونفوذ واسع لا يقوى على منازلته والوقوف في وجهه، وما له من جند وأعوان وعيون مبثوثة في كلّ مكان تتركه "شهورًا طويلة فريسة للتّوجس"[1]، و"يتحسّس رقبته كلّ مساء"، وما هو عليه من عسف وصلف واستبداد بما يجعله لا يتورّع من أن "يرميه في الجحيم"، و"يخنق صوته ويقذف به بعيدًا من مصير معلوم إلى آخر مجهول"[2]، متنكّرًا لكلّ صنائعه، مقزّمًا إيّاه إلى حدّ التّفاهة، بما يقتضي تضخّم نرجسيّة هذا الغريم لـــ "يتسامق في التّخوم والدّيار بألق نادر وكأنّ شيئًا لم يحدث"[3].

وهكذا تتعدّد الأصوات الحجاجيّة في نفس الشّهابي، وتختلط الضّمائر؛ لتكون الذّوات المحيلة إليها تنويعًا لذات واحدة، يتآلف معها تارة، ويتناكف معها تارة أخرى، وذلك في سياق

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص135.
[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

تحوّلات زمنيّة مفاجئة، وأنماط قوليّة مختلفة، ما يكشف عن شدّة انفعاله بتلك العلاقة المتوتّرة بينه وبين مهيار. ولمّا كان الحجاج مندرجًا في مقام باطني، كان لا بدّ من أن تتوجّه فيه الحجج من صوت داخلي إلى آخر، وليس ثمّة آخر إلا ذاته المنشطرة تمثّل بانفصامها طرفي الحجاج. فالشّهابي نفسه مَن يقدّم الحجج، ويخلص إلى نتيجة يقتنع بها، ومن ثَمَّ يسلّم بأحقيّة مهيار بالدّيار.

وهكذا يبدو، من جميع الأمثلة السّابقة، أنّ ما عليه الشّخصيّة من صراع واضطراب أفضى بها إلى الخروج على ما تقتضيه طبيعة الأقوال من شروط. ويتجلّى ذلك بوضوح مع الأقوال التي تشترط تواجه متخاطبين كالسّؤال، والنّداء، والحوار، وضمير المخاطبة، ومنطق المحاججة، إذ توردها الشّخصيّة وليس ثمّة من تتوجّه إليه. ولعلّ ما يسوّغ ذلك مجيء هذه الأقوال في مقام داخلي تتحدّث فيه الشّخصيّة إلى نفسها. وعلى العكس من ذلك، قد يتغاير طرفا التّكلّم والخطاب، ولكن يغيب التّواصل الحقيقي المألوف بينهما، كون الطّرف المخاطَب لا يحضر إلا على نحو مجرّد أو خارج الحكاية. وهو ما يمكن الوقوف عليه في المقطع الآتي: "إلى كلّ أولئك المتحذلقين يبدأ عقلك بفتح نوافذه المغلَقة، إلى سادة الظّلام وندمائه، إلى سطوة الفرسان الأغراب، يبدّدون كلّ شيء كائن أو مرشّح أن يكون، إلى المغنّين اللّاهين وأصحاب المراسيم الصّارمة. إلى الذين يتباهون بالنّفاق من شعراء البلاط وشعراء غير البلاط، العابثين معًا بكلّ شيء حتّى بشرف القريحة الآيلة للانطفاء، إلى الذين يجتمعون ويتسامرون في عذابات البشر، نوافذ العقل تفتّحت مرّة وبقيت مشرّعة لتقول «لا»"[1].

يجيء هذا المقطع إبّان رحلة البحث التي اضطلع بها الطّاهر في العالم الأسطوري للسّلطة. وقد استكشف بواسطتها حقيقة السّلطة والكثير من أسباب بطشها وتجبّرها واستفحال استبدادها. ولئن كان الكلام في هذا المقطع من جنس الكلام الدّاخلي، فإنّ مجيئه بأسلوب ترسّلي، وباستعمال ضمير المخاطب في صيغة الجمع يهيّئه لأن يندرج في مقام تخاطبي على سبيل استدعاء مرويّ له واستدراجه، لا على سبيل المخاطبة المباشرة. والمرجّح أنّ المرويَّ له المقصود استقطابه غير مشارك في الحكاية، بسبب ما عليه الخطاب السّابق من أسلوب ترسّلي منخرط في مقام داخلي ما يجعله منفرطًا من الشّروط الخطابيّة المتواضع عليها، فضلاً عن اشتماله على

[1] المصدر نفسه، ص223.

مخاطَبِينَ غير مشاركِينَ في الحكاية. وعلى هذا فإنّ الرّاوي الملتبِس صوته بالشّخصيّة، يتوجّه إلى قارئ مقصود، وبهذا "القارىء التّخييلي يمكن إعادة بناء صورة الجمهور الذي رغب المؤلّف (أو الرّاوي) في مخاطبته"[1]. غير أنّ القارىء المعوّل عليه الاضطلاع بدور أهمّ من هذا القارىء المقصود، هو مَن يستطيع أن يُغني النّص بأكثر من قراءة ممكنة. ذلك أنّ "صورة القارىء المقصود، وهي في حدّ ذاتها قد تجعلنا قادرين على إعادة بناء مقاصد المؤلّف، لكنّها لا تفيدنا أيّ شيء فيما يتعلّق بالتّجاوب الحقيقي للقارىء مع النّص"[2]. ومن الواضح أنّ المخاطَب في المقطع السّابق يمكن تصنيفه إلى ضربين، وذلك من منطلق تقييم ما يبديه من مواقف تجسّد العلاقة المتقابلة بين كلٍّ من المجتمع والنّظام السّياسي. أمّا المجتمع فقد حُدِّدت منه فئات، وكُشِف عن الرّؤى والمواقف التي تصدر عنها في تصوّرها لوجودها واستحقاقاتها ومقتضيات واقعها، وفي تعاملها مع السّلطة. وأمّا النّظام فصورته مضمّنة، وتتجلّى من خلال النّظر في العلاقة التي تربطه بهذه الفئات، ودور التّفاعل بينهما في رسم سياساته، واتّجاهاته، وتصوّراته. لا سيّما أنّ تلك الفئات هي مطيّة النّظام المُرشَّحة لاعتناق إيديولوجيّته، وتوطيد أركانه، وتغطية عيوبه. فهي على تنوّعها، وتعدّدها تتآلف في مسؤوليّتها عن قولبة أدوار مجّانيّة منمّطة لا غاية لها سوى تخدير قوى التّغيير في الشّعب، وتعزيز نزعة التّسلّط والقهر والانتكاس في السّلطة. وذلك بشطط المتحذلقين في فهم معطيات الواقع، والمغالاة في تفسير ظاهرة السّلطة، بما يحيلها ضربًا من المفاهيم المستغلقة، وقدرًا حتميًّا لا محيد من الرّضى به. وبإسهام سادة الظّلام وندمائه في تعطيل مقوّمات الوعي، وتدجين سلوك التّغيير. وبسطوة الفرسان الأغراب الذين تجمّعت في يدهم أسباب القوّة بشتّى مقوّماتها؛ فأصبح لهم القرار والتّحكّم في "كلّ شيء كائن أو مرشّح أن يكون"، وغدت السّلطة لهم حليفًا يمتثل وينفّذ، ظنًّا منها أنّهم قوامُ مَنَعَتها، وسرّ سيادتها، والضّامن لبقائها. ولئن كانت هذه الفئات منشئةً أسبابَ العلاقة المغلوطة بين السّلطة والشّعب؛ فإنّ البقية تولّت دور مباركة النّتائج وتزكيتها بتزييف الواقع بالكذب والتّلفيق والممالأة والنّفاق سعيًا إلى تجميل وجه السّلطة، وتغذية انتشائها باختياراتها وشعاراتها؛ بما يغريها، من جهة أولى، بالاستكانة إلى قيمها ومفاهيمها، والتّمادي في انعزالها واستبدادها، واستنكافها عن النّقد والتّجديد. وبما يدعو الفرد، من جهة أخرى مقابلَة، إلى الانكفاء إلى ذاته، والاستسلام إلى عجزه

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ص28. أشار إيزر إلى مفهوم القارىء المقصود عند وولف، في إطار انتقاده إيّاه.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ووهنه، ممّا يشوّه كينونته وهويّته، ويصرفه من مراقبة الواقع، والوقوف على أسباب انحداره، إلى الإغراق في الغفلة والوهم والمألوف، واستجداء دغدغة العواطف، نائيًا بنفسه عن تأدية دوره الحقيقي في البناء والتّغيير. وهذه الخلاصة هي ما انتهى إليها شيخ الجبل بعد هذا المقطع مباشرة، إذ يخاطب الطّاهر قائلاً: "كلّ الأشياء تُدجّنك، تقدّم!"[1].

إنّ الطّاهر بتحديده تلك الفئات، يؤكّد على الطّابع التّعليمي لخطابه، فمن خلاله ينفتح على بداية طريق الوعي، والذي به أدرك خفايا واقع السّلطة ومحرّكاته، وأبعاده الاجتماعيّة والنّفسيّة والتّاريخيّة المنتصبة أساسًا، كما يشير المقطع، على مواقف فئات من المجتمع إزاء السّلطة. ولعلّ استقراء الواقع وتشريحه، ومراجعة وضعيّاته وحيثيّاته، والوقوف على ملابساته ودواعي فساده، كفيلٌ بضبط الكثير من أخطائه، وتصحيح مفاهيمه، ورفض أطروحاته الرّجعيّة، وتقويم مظاهر الخلل والانحطاط فيه. كما أنّه يضمن تصويب مسار الإنسان، وتحديد مسؤوليّاته وأولويّاته، وتعديل مواقفه، وتحقيق تطلّعاته وفق رؤية مستقبليّة ينجز بها أدوارًا فاعلة؛ بما يفضي إلى تشييد علاقة جديدة مع السّلطة تنهض على مبدأ التّقويم والتّقييم والتّحاور والائتلاف مع الاختلاف وتقبّل النّقد. وهذا ما توحي به عبارة "نوافذ العقل تفتّحت مرّة وبقيت مشرّعة لتقول «لا»". وهو تصوّر أراد شيخ الجبل تعليمه الطّاهر، ومن ورائه القارىء، ملزمًا إيّاهما بضرورة الرّبط بين النّظري والعملي، ويتبيّن ذلك من فعل الأمر "تقدّم" الذي حلّ تباعًا بعد تفتّح نوافذ العقل. فالتّقدّم لا يأتي إلا بعد ضبط اتّجاه مناسب ينبثق من وعي فكري، يكون أداة لنقد الذّات والواقع، ويعتضد بالفعل في سبيل خلق التّغيير.

على هذا النّحو يتبيّن أنّ سمة السّرد في رواية "تحوّلات" تنهض على اختلاط صيغ الأقوال اختلاطًا عجيبًا، فقد تتنقّل الشّخصيّة، في مقام واحد، بين صيغ متعدّدة ليدخل القول المباشر في نسق خطاب غير مباشر أو غير مباشر حرّ أو مونولوج مستقلّ دون توطئة سرديّة تهيّىء لهذا الانتقال. وقد تختلط الأزمنة المندرجة فيها تلك الصّيغ القوليّة، كونها تتأدّى على سبيل التّأمّل والمناجاة، أو على سبيل المُنجَز من الأقوال تقع في الماضي وتستذكرها الشّخصيّة في الرّاهن. كما تبيّن كيف استبدّت الضّمائر بالمقامات القوليّة، وذلك بتحوّلها بطريقة مفاجئة، غالبًا، من

[1] فوزيّة رشيد: تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة، مصدر سابق، ص223.

سياق الغيبة، إلى سياق التّكلّم، إلى سياق المخاطَبة، أو المقام التّخاطبي حيث التّناوب بين ضميري المخاطبة والتّكلّم، وقد يتمّ كلّ ذلك دون مبرّر نحوي أو مسوّغات تركيبيّة أو معلنات من قبل الرّاوي. ولعلّ وجاهة هذا التّخليط يكفله منطق السّرد، فلقد تبيّن لنا أنّ مرتكز النّصّ وأساسه ينهض على العلاقة الإشكاليّة بين الأنا والآخر، وهي علاقة ملتبسة قوامها التّناقض والتّنازع بين المركز والهامش، أو التّابع والمتبوع، وهما مقامان إشكاليّان يريد أحدهما أن يهيمن على الآخر، ويستحكم به، ويضمّه إلى محيطه، مستبقيًا إيّاه في الأطراف، في حين يستفرد هو بالمركز، وفي ذلك توليد لعلاقة مناوئة ومتصادمة، ما يجعل المواقع بينهما متحوّلة على الدّوام؛ وهو ما أثّر على ترتيب الدّرجة السّرديّة للشّخصيّة، وأفضى بها أحيانًا إلى التّخلّي عن درجتها السّرديّة الثّانية، والارتقاء إلى الدّرجة الأولى لتكون راويًا. وليس غريبًا والحال هذه أن يستولي على الشّخصيّة الصّراع والقلق والتّوتّر، وتركن إلى مساءلة الذّات ومحاسبتها؛ وبذا تتداخل الصّيغ وتلتبس، وتتشابك الضّمائر في حيز الشّخصيّة الواحدة، وتتعدّد داخلها الأصوات، وتتباين طبائعها بين التّعليم والحجاج والسّجال. ما يجعلها وسيلة ناجعة لاستدراج القارىء، والتّأثير فيه، ودفعه إلى التّعامل مع النّصّ تعاملاً مختلفًا وفق استراتيجيّة قرائيّة منزاحة.

الخاتمة

سعيت في هذا البحث إلى تقصّي بعض خصائص الرّواية في البحرين في علاقتها بالإيديولوجيا، وذلك من خلال أربعة نماذج وجدتها خليقة بالإفصاح عن قيم فكريّة وفنّيّة دالّة، فأوقفني ذلك على أنّ هذه النّصوص، وإن تآلفت في اتّصالها بالواقع، من حيث ما فيه من تحوّلات اجتماعيّة وثقافيّة واقتصاديّة وسياسيّة، فإنّها قد تمايزت في تمثيلها الفنّي له، إذ انطلقت في تعاملها مع الواقع من اتّجاهات أدبيّة متباينة، جعلت بعضها على طرفي نقيض، ففي حين تمسّكت رواية "ينابيع" بالبنية التّقليديّة، والطّرح الكلاسيكي للعالم الحكائي، انزاحت "أغنية أ.ص الأولى" عن مألوف الكتابات التّقليديّة، وخرجت على الكثير من مقوّمات الجنس القصصي.

ومهما يكن فإنّ تغاير الرّوايات في منطلقاتها الأدبيّة، لم يعدل بها، في الغالب، إلى تصوّرات متباينة للواقع. فقد تجلّى منذ الفصل الأوّل احتداد الصّراع الذي تعيشه الشّخصيّات، ومتّن فيها هذا الإحساس تفاعلها مع المكان والزّمان في أبعادهما المختلفة، واشتركت بقية الفصول، من خلال تقنيّات سرديّة متنوّعة، وأنساق خطاب مختلفة، في توسيع نطاق النّظر في مواقف الشّخصيّات من ذاتها والواقع؛ إذ تعاني جميع شخصيّات هذه الرّوايات من تأزّم الواقع، وخطورة آفاقه، وتصرّم ملامح بشائره، وإن اختلفت في التّعامل معه، بين مصالحة وخضوع، وإحساس بالضّياع، واستسلام لقدر الآلام والمواجع، وبين محاولة المواجهة، والتّمنّع على الانكسار، من أجل غدٍ أفضل من الرّاهن.

ففي رواية "الينابيع" استوت الشّخصيّات في بنية منغلقة تنهض على بداية ومسار فنهاية. وهي، وإن تباينت من حيث النّمطيّة والنّمو، فإنّ السّمة الغالبة على جلّها تضخّمُ الشّعور بالإحباط، والتّرنّح بين الانشداد إلى المعيش اليومي، والاستكانة إلى مجرياته، وقيمه الممزّقة لا سيّما بعد أن عصفت به محنة الاحتلال إثر ظهور النّفط طفرةً، وبين التّعويل على قوى محدودة في مواجهة مشكلات الواقع وقضاياه. ومن هنا خضعت هذه الشّخصيّات لازدواج ظاهر بين مقام داخلي ذي بعد نفسيّ، يكشف عن ذوات مهزوزة وقلقة، وبين مقام خارجي متجسّد في واقع مرجعي فُرض عليها فرضًا. ومن أهمّ ما نتج عن ذلك تمكّن الرّاوي من العمليّة السّرديّة تمكّنًا؛ إذ لم تتكشف، في الغالب، وجهة نظر الشّخصيّات إزاء ذاتها المأزومة وواقعها المتهافت إلا من خلال رؤية راوٍ عليم يسرد الوقائع ضمن ما سمّي بالتّبئير الصّفري، وبواسطة ضمير الغائب، ومن خارج الحكاية؛ وقد هيّأت له هذه الدّرجة السّرديّة الانفتاح على عوالم متعدّدة، والاطّلاع

على أحوال شخصيّات متنوّعة، ومنحته، أيضًا، حريّة واسعة في كيفيّات تركيب الأحداث وتوجيهها؛ ما جعل مقولة الحياد، التي أوهم بالتّمسّك بها في بعض المواضع، محلّ نظر حتّى مع التّبئير الدّاخلي الذي يناط، عادة، بإدراك الشّخصيّة ووجهة نظرها للأحداث والأشياء.

أمّا في رواية "تحوّلات الفارس الغريب"، فيبدو المرجع الواقعي مترامي الأنحاء، وملتبِسًا بأزمنة متعدّدة، وأمكنة مختلفة، ليرصد تحوّلات ذات عربيّة مناضلة، تحاول مجابهة مصيرها، ومقاومة أشكال القهر والقمع، من أجل إحلال عالم بديل ينتشل مجتمعًا من واقع راهن رديء، وموسوم بالرّكود والانغلاق واضطرار المسايرة. ومن هنا تعكس هذه الرّواية منظورًا إيديولوجيّا مغايرًا لرواية "الينابيع"؛ إذ تجلّي وعيًا ثوريًّا ينهض به بطل إشكالي تتآلف توجّهاته مع تطلّعات الجماعة، فيسعى إلى تغيير واقعها في علاقته بالتّاريخي والمحلّي. فقد تنزّلت أحداث الرّواية "في فضاء العصر العبّاسي الثّاني (232-447ه)". وهو منطلق تحوّلات الفارس الغريب. غير أنّ هذا التّحديد لم يأتِ إلا لغاية الإيهام بالواقع؛ ذلك أنّ ما جاء في النّصّ من شخصيّات فاعلة، وما حصل فيه من أحداث، وما اتّسم به المكان والزّمان، في بعض الفصول، من سمات عجائبيّة؛ لَيوثّقُ عراه بالعالم الرّوائي توثيقًا يستحيل معه المنطلق التّاريخي خيالاً صرفًا، وتشكيلاً أدبيًّا. وجلّ هذه العوامل كانت كفيلة بإطلاقِ زمن الرّواية على نطاق محدّد وآخر مطلق، ورسمِ فضاءات تتشابه في معالمها المادّية وأمكنةَ الحاضرة العربيّة، وتتلاقى في أبعادِها الرّمزيّةِ والواقعَ الفعليَّ في البلاد العربيّة، والوقوفِ على شخصيّات قد تتآلف مع شخصيّات نجمت في ذاكرة التّاريخ العربي والإسلامي، وقد تتخالف. والغاية الأبرز من ذلك تتجلّى في الانفتاح على إشكاليّة قديمة جديدة تتبلور ملامحها في العلاقة الجدليّة بين الأنا والآخر، وقد تناولتها الرّواية للوقوف على شكل الصّراع الحضاري بين حضارة غربيّة غازية، وحضارة عربيّة مهدَّدة.

ولقد تبيّن أنّ هذه العلاقة الإشكاليّة استدرجت إلى النّصّ ضروبًا متعددّة من المروي له، واتّضح أنّ أكثر ما يستحضر أنماطًا مختلفة من المتلقّي يتجسّد فيما نهض عليه السّرد من تشكيلات متنوّعة تمثّلت في الإهداء والتّصدير، والبداية الملتبسة، والخاتمة المعلَّقة، والحيل الكتابيّة والخطّيّة، واللّغة التّراثيّة والمهجّنة، والتّعالقات النّصّيّة المشحونة بأبعاد عميقة وأصوات متعدّدة، والأمكنة المزدحمة بالمعالم الغريبة والعناصر العجائبيّة، والأزمنة المتداخلة، والفضاءات النّصّيّة الصّامتة، فضلاً عن لعبة الضّمائر التي كانت وجهًا من وجوه تميّز الرّواية. وكلّ ذلك

كفيل باستدعاء طاقة تأويليّة، ومتعة فريدة عند المتلقّي، من شأنها أن تحدث قطيعة مع قراءة سلسة وتقليديّة، وتوجب ضرورة التّعامل مع النّصّ تعاملاً فعّالاً وخلاّقًا.

ومع رواية "سلالم الهواء" يتبيّن ضرب آخر من الكتابة الرّوائيّة، وهو ما يعرف بتيار الواقعيّة النّفسيّة أو الذّاتيّة الذي يقوم على نوعين من الكتابة في آن واحد وهما الأسلوب الواقعي والأسلوب النّفسي. وقد تجلّت في هذه الرّواية الكثير من الأمارات التي تدّل على اندغام هذين الأسلوبين فيها. وتَجَسَّدَ الأسلوب النّفسي في تقنية التّداعي التي هيمنت على الرّواية ليتحدّث الرّاوي عن معاناته من مرض تناقص الكيمياء. أمّا الأسلوب الواقعي فيرتبط بالواقع، وبه كشف الرّاوي عن العلاقة المتوتّرة بينه وبين مؤسّسة متلوّنة في أوضاعِها، وهيئاتِها، وقوانينِها، وشروطِها، وازدواجِ حضورها بين مؤسّسات خاصّة أوجبها الفرد على نفسه، ومؤسّسات عامّة فرضها المجتمع على الفرد، بما آل إليه، في ظلّ اقتصاد رأسمالي حديث، من اضطراب الفضاء الاجتماعي والثّقافي والاقتصادي والسّياسي. وقد أدان الرّاوي أغلب تلك المؤسّسات بأساليب شتّى، بالانطلاق من رؤية ماركسيّة حضرت بشكل طاغٍ في الرّواية، لتشفَّ عن ذات شديدة الكره للنّظام الرّأسماليّ؛ إذ رأت أنّه، في واجهته الأضخم حيث المؤسّسة المصرفيّة، يؤسّس لها حياة مهنيّة مستلَبة، ويناوىء ما تعتقد به من مذهب فكري. وقد بدا، في كثير من المواضع، أنّ لهذه المؤسّسة وجهًا أمنيًّا غير أنّ الرّاوي أسدل عليه قناع المصرف ليصون نفسه، ويحقّق مقصده بانتقاد المؤسّسة الأمنيّة ممثّلة السّلطة بصورة تجنّبه أحكام الرّقابة المقنَّنة؛ إذ تبيّن أنّ المؤسّسة، بوجهها وقناعها، فضاء إيديولوجيّ متضخّم يقوم في صميمه على المنطق الأبويّ.

وبالوقوف على ذينك الأسلوبين بالتّوضيح والتّحليل تجلّى أنّ النّصّ نوع من الكلام الذي يتحدّث فيه الرّاوي الكاتب عن نفسه، في نطاق ما يسمّى برواية السّيرة الذّاتيّة. كما تبيّن أنّ الرّاوي الكاتب في تصويره تجربته الذّاتيّة اتّخذ من كافكا معادلاً موضوعيًّا له، إذ رأى فيه ما يعكس ملامح صراعه بين الدّاخل والخارج، فكافكا نظير للكاتب في المعاناة من مرض تناقص الكيمياء، كما أنّه متأثّر به في بعض توجّهاته الفكريّة، فقد وجد في رؤيته الوجوديّة مَعيناً ثرًّا يَعبُّ منها رؤًى ومواقف في سبيل فهم أسرار الحياة وسبر أغوارها البعيدة، إلا أنّ البحث عن حقيقة الحياة لم يكن السّبب الوحيد لانشداد الرّاوي الكاتب إلى كافكا، وإنّما البحث عن كيفيّات الكتابة وصياغتها لَمِمَّا يسوّغ انشداده إليه. ولقد أولى الرّاوي الكاتب مسألة الكتابة عناية خاصّة،

كونها المسلك الوحيد لكشف تجربته، بل هي قوام تجربته، وجزء أصيل من سيرته الذّاتيّة. كما مثّلت له أداة تعويض استعان بها لإعادة الاعتبار لكيانه، ومواجهة إشكالات الواقع. وبذا استطاع أن يعقد صلة حميمة بين الذّاتي والموضوعي، وهو ما كفل لتجربته الذّاتيّة فرادتها بإخراجها من النّطاق الفردي إلى الجماعي والإنساني، وأكسب الوقائع والأحداث نسقها الواقعي وخصوصيّتها التّاريخيّة.

أما نصّ "أغنية أ.ص الأولى" فقد جاء على نسق أدب التّجريب؛ إذ تنهض هذه الرّواية على أساليب سرديّة متنوّعة، ومتواترة في النّصّ من بدايته حتّى منتهاه. فالرّاوي كثيرًا ما كان يعدل عن صياغة بنية حدثيّة متصاعدة، وينزع إلى تصوير مواقف وأقوال وأحوال ورؤى، ويضمّها جميعًا بشكل يجعلها مناوئة لمألوف تصوّرات القارىء العادي للقصّة. فليست هي حكاية واحدة يفضي بعضها إلى بعض، وإنما هي محصول أفكار أراد أن يبثّها الرّاوي، ويقلّب فيها أنحاء النّظر بالتّأمّل، والتّحليل، والتّعليق على قضايا متنوّعة انبثاقًا من رؤية ماركسيّة. من جنس نقده واقع المجتمع، وعلاقة الفرد والمجتمع بالسّلطة، ومعاني الحرّية، والمساواة، والعدالة الاجتماعيّة. ومن أبرز الأساليب التي استند إليها الرّاوي في سبيل توضيح هذه القضايا الأسلوب الشّعري، والأسلوب السّينمائي، والتّمثيل الإيمائي، والسّجلات، والوثائق، والتّقارير، والخطبة، ومقابلات صحفيّة وتلفزيونيّة، وحكايات شعبيّة، وأخرى خرافيّة عجيبة. وقد أضفى جميع ذلك على النّصّ طابعًا حواريًّا تتعدّد فيه الأصوات، وتتمايز إيديولوجيًّا. وجاءت استعاضة الرّاوي بهذه الأجناس السّرديّة عن الأدوات الفنّيّة السّائدة بغرض صياغة رؤية جديدة لواقع يُتطلّع إليه. وقد اتّضح بجلاء كيف ألحّ الرّاوي على سبل الوصول إلى هذا الواقع، وذلك ببسط قضايا متعدّدة، والنّظر في معطيات الواقع، والوقوف على أدوات التّغيير وآليّاته، وعلاقة الفرد بذاته، وعلاقته بالنّظام السّياسي، وإشكالات تلك العلاقات، وما تمخّض عنها من مواقف ورؤى، والعوامل الكفيلة بتسويتها.

على هذا النّحو تمّ تبيّن الملامح العامّة للرّوايات التي خَلُصت إليها الدّراسة في فصولها جميعًا. فإلى أيّ مدى يمكن أن تمثّل هذه الملامح ما تتميّز به الرّواية في البحرين من خصائص، وما أهميّتها بالنّسبة إلى الحركة الرّوائيّة العربيّة؟

لقد تجلّى بوضوح كيف انفتحت الرّواية في البحرين على إشكاليّات المجتمع، وحاولت، بانطلاقها من قضايا متنوّعة الرّؤى الفكريّة والقيم الإيديولوجية، اكتشاف الذّات في أبعادها النّفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والحضاريّة، وقد كفل لها هذا الطّرح، فضلاً عن البعد المحلّي، بعدًا إنسانيًّا وتاريخيًّا، ما يجعلها على صلة عميقة بالواقع في نواحيه المختلفة. كما أنّ تعدّد اتّجاهات هذه الرّوايات قد انعكس بشكل بيِّن على الجوانب الفنّيّة والمقوّمات الجماليّة فيها. وقد كشفت معالجة الرّوائيّين للواقع وعيًا يتطوّر ويتخطّى التّعامل الانعكاسي إلى الجدلي، حتّى مع تلك الرّوايات المبنيّة على نمط تقليدي؛ ما يجلّي تحوّلاً نوعيًّا في ممارسة الكتابة الرّوائيّة كان بمثابة استجابة واعية للتّحوّلات والانعطافات في الواقع سواء في سياقها المحلّي، على نحو ما تجلّى في رواية "الينابيع" بجزأيها الأوّل والثّاني، والتي اتّخذت من الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة في البحرين مطلعَ القرن العشرين منطلقًا إلى مجادلة الواقع ومناكفته، وإن لم يخلّصها ذلك من علامات الكتابة الواقعيّة ذات المنزع الانتقادي. أم في سياقها العربي كما في رواية "تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة" التي تلوّنت بسمات الأصالة من خلال توظيف بعض مكوّنات التّراث الفكريّة والفنّيّة، كما جذبت من البعد التّاريخي العربي ظلالاً ألقت على أحداث الرّواية أفقًا رمزيًّا ودلاليًّا وجماليًّا خاصًّا. ورواية "أغنيّة أ.ص الأولى" التي جنحت إلى مغامرة التّجريب توقًا إلى أفق حداثي مغاير في الكتابة الرّوائيّة يستكشف ملامح إبداعيّة جديدة، ويبحث عن واقع عربي غير مرئي. أم في سياقها المنفتح على محيط أوسع لينشغل بمشكلات وقضايا وثيقة الصّلة بحركات التّحديث الغربيّة وآثارها على العالم العربي، كما هو الشّأن مع رواية "سلالم الهواء" التي عكست وجوهًا من عجز التّواصل مع الذّات، ومع العالم الخارجي الذي جسّد ضراوة النّظام الرّأسمالي ووحشيّته، وما أورثه من اطّراد التّبعيّة للغرب، وخلخلة منظومة القيم في المجتمع، والجموح بالأشياء إلى مكان الصّدارة، لينطمس الوجود الإنساني ويتلاشى. وليس يجيء هذا التّصنيف إلا على سبيل التّأكيد على القضيّة التي متّنت الرّواية صلتها بها، إذ ليس معناه أنّ ما انشغلت به رواية من قضايا ومواقف ورؤى وهواجس لم تعتنِ به رواية أخرى، كلا، لا سيّما أنّ الرّوايات جميعها انشدّت إلى تعرية واقع عربي موسوم بالقهر والتّسلّط والاضطهاد، وتأمّلت بدرجات متباينة، وأطروحات مختلفة، ومقوّمات جماليّة متمايزة، الصّراعَ الحضاريَّ المتمخّض من العلاقة الإشكاليّة بين المستعمِر والمستعمَر، وكشفت عن تجلّيات تأثّرها بالمناخ النّفسي والاجتماعي والثّقافي والسّياسي المهيمن على البلدان العربيّة وشعوبها.

إنّ جميع ذلك يقضي بأهميّة الرّواية في البحرين، وعدم إمكانيّة إقصائها عن مسار التّجارب الرّوائيّة في الوطن العربي، وجدارتها بأن تشكّل رافدًا من روافد الرّواية العربيّة يسهم في إثراء الحركة الأدبيّة فكريًّا وجماليًّا. ولعلّ الالتفات إليها بدراسات نقديّة متأنّية غاية مطموع فيها من أجل النّهوض بها، والعمل على مزيد من تميّزها، وخلق أجواء التّفاعل المأمولة بين أطراف العمليّة الإبداعيّة في المحيط الدّاخلي والخارجي. وعسى أن يكون الجهد الذي بذَلْتُه هذه الدّراسة، في تبيُّن الدّلالات الفكريّة والجماليّة من الرّواية في البحرين ضمن أفق نقدي، قد ساهمت في لفت الانتباه إلى قيمة تلك الدّلالات، واستجلت وظائفها، ودلّت على إشكالاتها، ووقفت على كيفيّات انتظامها في بنى سرديّة وأنساق خطابيّة متنوّعة تؤكّد قيمتها الفنّيّة، وألمحت إلى جوانب أخرى تنتظر البحث وتجويد النّظر.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1- القديمة:

- ابن الأثير، ضياء الدّين بن الأثير (ت637 هـ)، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، ط2، ج2، (قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة)، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، (د.ت).

- ابن منظور، محمّد بن مكرم بن علي أبو الفضل (ت711 هـ)، **لسان العرب**، د.ط، (تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمّد أحمد حسب الله، وهاشم محمّد الشّاذلي)، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

2- الحديثة:

- رشيد، فوزيّة (2006)، **تحوّلات الفارس الغريب في البلاد العاربة**، (ط4)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر.

- خليفة، عبد الله (1998)، **الينابيع**، (د.ط)، (ج1)، الشّارقة: اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارت.

- ــــــــــــ (2000)، **الينابيع**، (ط.1)، (ج2)، الشارقة: اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات.

- صالح، أمين (2010)، **أغنية أ.ص. الأولى**- الأعمال الكاملة، (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

- عبد الملك، محمّد (2010)، **سلالم الهواء**، (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

ثانيًا: المراجع

1- العربيّة:

- إبراهيم، عبد الله، وهويدي، صالح (1998)، **تحليل النّصوص الأدبيّة (قراءات نقديّة في السّرد والشّعر)**، (ط1)، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.

- أسعد، سامية (يناير- فبراير- مارس/1982)، عندما يكتب الرّوائي التّاريخ، **مجلة فصول**، المجلد2، العدد2.

- إسماعيل، سامي (2002)، **جماليّات التّلقّي- دراسة في نظريّة التّلقّي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر**، (ط.1)، القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.

- الباردي، محمّد (2002)، **الرّواية العربيّة والحداثة**، (ط2)، اللاذقيّة: دار الحوار للنّشر والتّوزيع.

- بحراوي، حسن (1990)، **بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)**، (ط1)، بيروت/ الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربي.

- بدر، عبد المحسن طه (1978)، **نجيب محفوظ الرّؤية والأداة**، (د.ط)، القاهرة: دار الثقافة للطّباعة والنّشر.

- ـــــــــــــ (1983)، **الرّوائي والأرض**، (ط3،)، القاهرة: دار المعارف.

- برادة، محمّد (شتاء/1993)، الرّواية أفقًا للشّكل والخطاب المتعدّدين، **مجلة فصول**، المجلّد الحادي عشر، العدد الرابع.

- بلّحسن، عمّار (1985)، ما قبل بعد الكتابة – حول الإيديولوجيا/ الأدب/ الرّواية، **مجلة فصول**، المجلّد الخامس، العدد الرّابع.

- بلعابد، عبد الخالق (2008)، **عتبات (جيرار جنيت من النّصّ إلى المناصّ)**، (ط1)، الجزائر: منشورات الاختلاف.

- تليمة، عبد المنعم (1976) **مقدّمة في نظريّة الأدب**، (د.ط)، القاهرة: دار الثّقافة للطّباعة والنّشر.

- التّواتي، مصطفى (1981)، **فنّ الرّواية الذّهنيّة لدى نجيب محفوظ**، د.ط، تونس: د.ن.

- ابن جمعة، بوشوشة (1999)، **اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي**، (ط1)، الرّباط: المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار.

- الجيار، مدحت (يوليو- سبتمبر/1984)، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، **مجلّة فصول**، مجلّد الرّابع، العدد الرابع.

- حافظ، صبري (1983)، الرّواية شكلاً أدبيًّا ومؤسّسة اجتماعيّة، **مجلة فصول**، المجلّد الرّابع، العدد الأول.

- الخبو، محمّد (2003)، **الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة (من سنة 1976 إلى سنة 1986)**، (ط1)، صفاقس: دار صامد للنّشر والتّوزيع.

- خضر، ناظم عودة (1997)، **الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي**، (ط1)، عمّان: دار الشّروق.

- الخطّابي، محمّد (1991)، **لسانيّات النّصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب**، (ط1)، بيروت: المركز الثّقافي للنّشر.

- الخطيب، محمّد كامل (1981)، **الرّواية والواقع**، (ط1)، صدر في سلسلة النّقد الأدبي، بيروت: دار الحداثة.

- دراج، فيصل (1992)، **دلالات العلاقة الرّوائيّة**، (ط1)، دمشق: دار كنعان للدّراسات والنشر.

- ــــــــــــ (1999)، **نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة**،(ط1)، الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ــــــــــــ (2004)، **الرّواية وتأويل التّاريخ**، (ط1)، الدّار البيضاء/ بيروت: المركز الثّقافي العربي.

- زايد، عبد الصّمد (2003)، **المكان في الرّواية العربيّة – الصّورة والدّلالة**، (ط1)، صفاقس: دار محمّد علي الحامي.

- الزّمرلي، فوزي (2007)، **شعريّة الرّواية العربيّه- بحث في تأصيل الرّواية العربيّة ودلالاتها**، (د.ط)، دمشق: مؤسّسة القدموس الثّقافيّة.

- زيتوني، لطيف (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، (ط1)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون/ دار لبنان للنّشر.

- السّعافين، إبراهيم (1995)، **الرّواية في الأردن**، (د.ط،)، عمّان: منشورات لجنة تاريخ الأردن.

- ـــــــــــــ (1996)، **الأقنعة والمرايا- دراسة في فنّ جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي**، (ط1)، عمّان/ رام الله: دار الشّروق للنّشر والتّوزيع.

- ـــــــــــــ (1996)، **تحوّلات السّرد – دراسات في الرّواية العربيّة**، (ط1)، عمّان/ رام الله: دار الشّروق للنّشر والتّوزيع / بيروت: المركز العربي للمطبوعات.

- ـــــــــــــ (2007)، **الرّواية تبحر من جديد- دراسات في الرّواية العربيّة الحديثة**، (ط1)، دبي: دار العالم العربي للنّشر والتّوزيع.

- السّماوي، أحمد (2003)، **في نظريّة الأقصوصة**، (د.ط)، صفاقس: مطبعة التّسفير الفنّي.

- الشّاوي، عبد القادر (1981)، **سلطة الواقعيّة**، (د.ط)، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

- شحيِّد، جمال (1982)، **في البنيويّة التّركيبيّة- دراسة في منهج لوسيان غولدمان**، (ط1)، بغداد: دار ابن الرّشيد للطّباعة والنّشر.

- أبو شعير، الرّشيد (1996)، **الواقعيّة وتيّاراتها في الآداب السّرديّة الأوروبيّة**، (ط.1)، دمشق: الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

- شيا، محمّد شفيق (1980)، **في الأدب الفلسفي**، (ط1)، بيروت: مؤسّسة نوفل.

- الطّالعي، رفيعة (أبريل/2004)، الدّلالة في الخطاب النّسوي بين الواقع والمتخيّل ومشاركة القارىء في النّصّ، **مجلّة نزوى**، العدد الثّامن والثّلاثون، مسقط: مؤسّسة عُمان للصّحافة والنّشر.

- ـــــــــــــ (2005)، **الحبّ والجسد والحريّة في النّصّ الرّوائي النّسوي في الخليج**، (ط.1)، بيروت: مؤسّسة الانتشار العربي.

- طرابيشي، جورج (1971)، **الماركسيّة والإيديولوجيا**، (ط1)، بيروت: دار الطّليعة للطّباعة والنّشر.

- طرشونة، محمود (1993)، **تاريخ الأدب التّونسي الحديث والمعاصر**، (مؤلَّف مشترك)، (د.ط)، تونس: المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات/ بيت الحكمة.

- عباس، إحسان (1996)، **فنّ السّيرة**، (ط1)، بيروت: دار صادر/ عمّان: دار الشّروق.

- عبد الحسن، فيصل (يوليو/2011)، محاولة المصالحة بين الماضي والمستقبل في رواية "ذهب مع النّفط" لعبد الله خليفة، **مجلّة نزوى**، العدد السّابع والسّتون، مسقط: مؤسّسة عُمان للصّحافة والنّشر.

- عبد الملك، محمّد (1981)، نحن الآن في مرحلة إثبات الوجود، **مجلّة اليمامة**، العدد 648.

- ــــــــــــــ (يونيو 2004)، **مجلة الرّاوي**، العدد 13، جدة: وزارة الثقافة والإعلام.

- عبد الواحد، محمود عبّاس (1996)، **قراءة النّص وجماليّات التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي- دراسة مقارنة**، (ط1)، القاهرة: دار الفكر العربي.

- عبيد، علي (2003)، **المروي له في الرّواية العربية**، (ط1)، منّوبة: دار الآداب/ تونس: دار محمّد علي.

- عصفور، جابر (يناير/1981)، عن البنيوية التوليدية قراءة في لوسيان غولدمان، **مجلّة فصول**، المجلّد الأول، العدد الثّاني.

- ــــــــــــــ(1998)، **نظريّات معاصرة**، (د.ط)، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

- العمامي، محمّد نجيب (2001)، **الرّاوي في السّرد العربي المعاصر (رواية الثّمانينات بتونس)**، (ط1)، صفاقس: دار محمّد علي الحامي/ سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة.

- ــــــــــــــ (2005)، **بحوث في السّرد العربي**، (ط1)، صفاقس: دار النّهى للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

- العوفي، نجيب (1987)، **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس**، (ط1)، بيروت/ الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ــــــــــــــ (1992)، **ظواهر نصّية**، (د.ط)، الدّار البيضاء: عيون المقالات.

- العيد، يمنى (1999)، **تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، (ط2)، بيروت: دار الفارابي.

- أبو العينين، فتحي (1995)، التّفسير الاجتماعي للظّاهرة الأدبيّة: التّراث وإشكاليّات المنهج، **مجلة عالم الفكر**، المجلد23، العدد4/3.

- غلوم، إبراهيم عبد الله (2000)، **القصّة القصيرة في الخليج العربي الكويت والبحرين- دراسة نقديّة تأصيليّة**، (ط.2)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

- ـــــــــــــــ (2010)، **المسافة وإنتاج الوعي النّقدي- أحمد المنّاعي والوعي بالحركة الأدبيّة الجديدة في البحرين**، (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

- غيوة، فريدة (2002)، نظرة بنيويّة على الفلسفة الماركسيّة- لوي ألتوسير نموذجًا، **مجلّة البصائر**، المجلّد السادس، العدد1.

- فضل، صلاح (1992)، **أساليب السّرد في الرّواية العربيّة**، (ط1)، الكويت: دار سعاد الصّباح.

- قسومة، الصّادق (2000)، **طرائق تحليل القصة**، (د.ط)، تونس: دار الجنوب.

- الكيلاني، مصطفى (1990)، **إشكاليّات الرّواية التّونسيّة**، (د.ط)، تونس: المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات/ بيت الحكمة.

- لحميداني، حميد (1986)، **في التّنظير والممارسة**، (د.ط)، الدّار البيضاء: منشورات عيون.

- ـــــــــــــــ (1990)، **النّقد الرّوائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي**، (ط1)، بيروت/ الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ـــــــــــــــ (2003)، **القراءة وتوليد الدّلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي**، (ط1)، الدّار البيضاء/ بيروت: المركز الثّقافي العربي.

- ماضي، شكري (2008)، **أنماط الرّواية العربيّة الجديدة**، (د.ط)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- ـــــــــــــــ (2011)، **مقاييس الأدب- مقالات في النّقد الحديث والمعاصر**، (ط1)، دبي: العالم العربي للنّشر والتّوزيع.

- مجموعة من الباحثين (1983)، **المعجم الفلسفي**، (د.ط)، القاهرة: مجمع اللّغة العربيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة.

- المديني، أحمد (1998)، **حفريات في سرد البدد**، ضمن كتاب: لقاء الرّواية المصريّة المغربيّة- قراءات، (د.ط)، القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.

- المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل (1985)، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقًا)**، (ط1)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة.

- ممّو، أحمد (1993)، **النّثر الأدبي**، ضمن كتاب: تاريخ الأدب التّونسي الحديث والمعاصر، ، (ط1)، قرطاجة: المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون/ بيت الحكمة.

- الهواري، أحمد إبراهيم (1976)، **البطل المعاصر في الرّواية المصريّة**، (د.ط)، بغداد: وزارة الإعلام العراقيّة.

- الواد، حسين (1988)، **البنية القصصية لرسالة الغفران لأبي العلاء**، (ط3)، تونس: الدّار العربية للكتاب.

2- المعرّبة:

- آركرومبي، نيكولاس (أبريل/ مايو/ يونيو، 1985)، دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الإيديولوجيا، ترجمة: زين الدّين، نبيل، **مجلة فصول**، المجلّد الخامس، العدد الثالث.

- ألتوسير، لوي (إبريل، مايو، يونيو، 1985)، البنية ذات الهيمنة: التّناقض والتّضافر، ترجمة: جبوري غزول، فريال، **مجلّة فصول**، المجلّد الخامس، العدد الثّالث.

- ———— (2006)، **ما هي الإيديولوجية؟**، ضمن كتاب: الإيديولوجيا- دفاتر فلسفيّة/ نصوص مختارة، ترجمة: سبيلا، محمّد، وبنعبد العالي، عبد السّلام، (ط2)، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

- إيجلتون، تيري (أبريل/ مايو/ يونيو، 1985)، الماركسيّة والنّقد الأدبي، ترجمة: عصفور، جابر، **مجلّة فصول**، المجلد الخامس، العدد الثالث.

- ———— (1991)، **مقدّمة في نظريّة الأدب**، ترجمة: حسّان، أحمد، (د.ط)، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة.

- ———— (1992)، **النّقد والإيديولوجية**، ترجمة: صالح، فخري، (ط1)، عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- إيدل، ليون (1959)، **القصّة السّيكولوجيّة - دراسة في علاقة علم النّفس بفنّ القّصة**، ترجمة: السّمرة، محمود، (د.ط)، بيروت: منشورات المكتبة الأهليّة.

- إيزر، فولفغانغ (1986)، فعل القراءة، نظريّة الواقع الجمالي، ترجمة: المديني، أحمد، **مجلّة آفاق**، (العدد6)، الرّباط: اتّحاد كتاب المغرب.

- ———— (1995)، **فعل القراءة- نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)**، ترجمة: لحمداني، حميد، والكدية، الجلالي، (د.ط)، فاس: منشورات مكتبة المناهل.

- إيكو، أمبرتو (1992)، **القارىء النّموذجي**، ترجمة: بوحسن، أحمد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، (ط1)، الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب.

- ———— (1996)، **القارىء في الحكاية- التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة**، ترجمة: أبو زيد، أنطوان، (ط1)، الدّار البيضاء/ بيروت: المركز الثّقافي العربي.

- ـــــــــــــــــــــ (2004)، **التّأويل بين السّميائيّات والتّفكيكيّة**، ترجمة: بنگراد، سعيد، (ط2)، الدّار البيضاء/ بيروت: المركز الثّقافي العربي.

- باختين، ميخائيل (1982)، **الملحمة والرّواية**، ترجمة: شحيّد، جمال، (ط1)، بيروت: معهد الإنماء العربي/ طرابلس: الهيئة القوميّة للبحث العلمي.

- ـــــــــــــــــــــ (أبريل/ مايو/ يونيو، 1985)، المتكلّم في الرّواية، ترجمة: برادة، محمّد، **مجلّة فصول**، المجلّد الخامس، العدد الثّالث.

- ـــــــــــــــــــــ (1986)، **شعريّة دوستويفسكي**، ترجمة: التّكريتي، جميل نصيف، (ط1)، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

- ـــــــــــــــــــــ (1986)، **الماركسيّة وفلسفة اللغة**، ترجمة: البكري، محمّد، والعيد، يمنى، (ط1)، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

- ـــــــــــــــــــــ (1987)، **الخطاب الرّوائي**، ترجمة: برادة، محمّد، (ط1)، القاهرة: دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

- بارت، رولان (1992)، **التّحليل البنيوي للسّرد**، ترجمة: بحراوي، حسن، وآخرون، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، (ط1)، الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب.

- ـــــــــــــــــــــ (1993)، **درس في السّيميولوجيا**، ترجمة: بنعبد العالي، عبد السّلام، (ط3)، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر، سلسلة المعرفة الأدبيّة.

- ـــــــــــــــــــــ (1996)، **أسطوريّات**، ترجمة: المقداد، قاسم، (ط1)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

- ـــــــــــــــــــــ (2002)، **الكتابة في الدّرجة الصّفر**، ترجمة: خشفة، محمّد نديم، (ط1)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

- ـــــــــــــــــــــ (2009)، **التّحليل النّصيّ- تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة**، ترجمة: الشّرقاوي، عبد الكبير، (د.ط)، الرّباط: دار التّكوين/ دمشق: منشورات الزّمن.

- باسكادي، بون (1984)، **البنيويّة التّكوينيّة ولوسيان غولدمان،** مقالات مجموعة في كتاب: البنيويّة التكوينيّة والنّقد الأدبيّ، ترجمة: سبيلا، محمّد، (ط1)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة.

- باشلار، غاستون (1984)، **جماليّات المكان،** ترجمة: هلسا، غالب، (ط2)، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

- بانفيلد، آن (1992)، **الأسلوب السّردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر،** ترجمة: القمري، بشير، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، (ط1)، الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب.

- بتلر، كرستوفر (أبريل/ مايو/ يونيو، 1985)، التّفسير، والتّفكيك، والإيديولوجية، ترجمة: صليحة، نهاد، **مجلة فصول،** المجلد الخامس، العدد الثالث.

- برانس، جيرالد (صيف/1993)، مقدّمة لدراسة المروي عليه، ترجمة: عفيفي، علي، **مجلّة فصول،** (م12)، (ع2)، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

- بليخانوف، جورج (1977)، **الفنّ والتّصوّر المادّي للتّاريخ،** ترجمة: طرابيشي، جورج، (ط1)، بيروت: دار الطّليعة للطّباعة والنّشر.

- بوتور، ميشال (1986)، **بحوث في الرّواية الجديدة،** ترجمة: أنطونيوس، فريد، (ط3)، بيروت: منشورات عويدات.

- بوث، واين (ربيع وصيف/ 2001) البعد ووجهة النّظر- محاولة تصنيف، ترجمة: السّيّد، غسان، **مجلّة الآداب الأجنبيّة،** دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، العدد 106-107.

- بوليتزر، جورج، وآخرون (1998)، **أصول الفلسفة الماركسيّة،** ترجمة: بركات، شعبان، (د.ط)، (ج2)، بيروت: منشورات المكتبة العصريّة.

- تودوروف، تزفيتان (1990)، **الشّعرية،** ترجمة: المبخوت، شكري، وابن سلامة، رجاء، (ط2)، الدّار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- ــــــــــــ (1992)، **مقولات السّرد الأدبي،** ترجمة: سحبان، الحسين ، وصفا، فؤاد ، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، (ط1)، الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب.

- ـــــــــــــ (1994)، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: بوعلام، الصّدّيق، (ط1)، القاهرة: دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع.

- ـــــــــــــ (1996)، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: صالح، فخري، (ط2)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

- جنيت، جيرار (1996)، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: معتصم، محمّد، وآخرون، (ط1)، الدّار البيضاء: مطبعة النّجاح الجديدة.

- ـــــــــــــ (2000)، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: معتصم، محمّد، (ط1)، الدّار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي.

- الخطيبي، عبد الكبير (1971)، **الرّواية المغربيّة**، ترجمة: برادة، محمّد، (د.ط)، الرّباط: المركز الجامعي للبحث العلمي.

- ريتشاردسون، بريان (أبريل، 2007)، السّرد بضمير المخاطب، فنّيّته ومعناه، ترجمة: دومة، خيري، **مجلّة نزوى**، العدد الخمسون، مسقط: مؤسّسة عُمان للصّحافة والنّشر.

- ريكور، پول (1999)، **الوجود والزّمان والسّرد (فلسفة پول ريكور)**، ترجمة: الغانمي، سعيد، (ط1)، بيروت/ الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ـــــــــــــ (2001)، **من النّصّ إلى الفعل– أبحاث التّأويل**، ترجمة: برادة، محمّد، وبورقيّة، حسّان، (ط1)، القاهرة: عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة.

- ـــــــــــــ (2002)، **محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا**، ترجمة: رحيم، فلاح، (ط1)، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.

- زيما، بيير (1991)، **النّقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنّصّ الأدبي**، ترجمة: لطفي، عايدة، مراجعة: رشيد، أمينة، والبحراوي، سيد ، (ط1)، القاهرة: دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

- سارتر، جون بول (د.ت)، **ما الأدب؟**، ترجمة: هلال، محمّد غنيمي، (د.ط)، القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

- ساروت، ناتالي (1990)، **الكتابة الرّوائيّة بحث دائم**، ضمن كتاب: الرّواية والواقع، ترجمة: بنحدو، رشيد، (ط1)، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة.

- ستاروبنسكي، جان (1976)، **النّقد والأدب**، ترجمة: القاسم، بدر الدّين، (د.ط)، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي.

- سوتشكوف، بوريس (1974)، **المصائر التّاريخيّة للواقعيّة**، ترجمة: عيتاني، محمّد ، والرّافعي، أكرم، (د.ط)، بيروت: دار الحقيقة.

- شرودر، مورس، وآخرون (1986)، **نظريّة الرّواية- علاقة التّعبير بالواقع**، ترجمة: الموسوي، محسن جاسم، (د.ط)، بغداد: منشورات مكتبة التّحرير.

- طاليس، أرسطو (1973)، **فنّ الشّعر**، ترجمة: بدوي، عبد الرّحمن، (ط2)، بيروت: دار الثقافة.

- غروموف، يوري (1975)، **الواقعيّة الاشتراكيّة: المنهج والأسلوب**، ترجمة: مدانات، عدنان، د.ط، بيروت: دار ابن خلدون.

- غرييه، ألان روب (د.ت)، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى، إبراهيم مصطفى، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف.

- غولدمان، لوسيان (1981)، **المنهجيّة في علم الاجتماع الأدبي**، ترجمة: المنساوي، مصطفى، (ط1)، بيروت: دار الحداثة.

- ـــــــــــــــ (1984)، **المادّيّة الجدليّة وتاريخ الأدب**، ترجمة: برادة، محمّد، مقالات مجموعة في كتاب: البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الأدبي، (ط1)، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة.

- ـــــــــــــــ (1993)، **مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية**، ترجمة: عرودكي، بدر الدين، (ط1)، اللاذقيّة: دار الحوار للنّشر والتّوزيع.

- ـــــــــــــــ (1996)، **العلوم الإنسانية والفلسفة**، ترجمة: الأنطكي، يوسف، مراجعة: برادة، محمّد، (د.ط)، القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.

- غيدنز، أنطوني (2009)، **الرّأسماليّة والنّظرة الاجتماعيّة الحديثة (تحليل لكتابات ماركس ودركهايم وماكس فيبر)**، ترجمة: جتكر، فاضل، (د.ط)، بيروت: دار الكتاب العربي.

- فرويد، سيجموند (1979)، **التّحليل النّفسي والفنّ**، ترجمة: كرم، سمير، (د.ط)، بيروت: دار الطّليعة.

– فوتو، برنار دي (1969)، **عالم القصّة**، ترجمة: هداره، محمّد مصطفى ، (د.ط)، القاهرة: عالم الكتب.

– فورستر، إدوارد مورغان (1994)، **أركان الرواية**، ترجمة: عاصي، موسى، (ط1)، لبنان: جروس برس.

– فيشر، إرنست (1965)، **ضرورة الفنّ**، ترجمة: سليمان، ميشال، (د.ط)، بيروت: دار الحقيقة للنّشر والتّوزيع.

– لوتمان، يوري (1988)، **مشكلة المكان الفنّيّ**، ترجمة: قاسم، سيزا، ضمن كتاب: جماليّات المكان، (ط2)، الدّار البيضاء: عيون المقالات.

– لوجون، فيليب (1994)، **السّيرة الذّاتيّة الميثاق والتّاريخ الأدبي**، ترجمة: حلّي، عمر، (ط1)، بيروت/ الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربي.

– لوكاتش، جورج (1982)، **التّاريخ والوعي الطّبقي**، ترجمة: الشّاعر، حنّا، (ط2)، بيروت: دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

– ـــــــــــــ (1985)، **بلزاك والواقعيَة الفرنسيّة**، ترجمة: اليوسفيّ، محمّد عليّ، (ط1)، صفاقس: المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين.

– ـــــــــــــ (1985)، **دراسات في الواقعيّة**، ترجمة: بلّوز، نايف، (ط3)، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

– ـــــــــــــ (1986)، **الرّواية التّاريخيّة**، ترجمة: الكاظم، صالح جواد، (ط2)، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة.

– ـــــــــــــ (1987)، **نظريّة الرّواية وتطورها**، ترجمة: الشّوفي، نزيه، (ط1)، دمشق.

– لينتفلت، جاب (1992)، **مقتضيات النّصّ السّردي الأدبي**، ترجمة: بنحدّو، رشيد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي (دراسات)، (ط1)، الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب.

– لينين ف. إ. (1972)، **في الأدب والفن**، ترجمة: حلاق، يوسف، (د.ط)، (ج1)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- ماركس، كارل، وإنجلز، فريدريك (2006)، **القلب الإيديولوجي**، ضمن كتاب: الإيديولوجيا- دفاتر فلسفيّة/ نصوص مختارة، ترجمة: سبيلا، محمّد، وبنعبد العالي، عبد السّلام، (ط2)، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

- ماشيري، بيير (أبريل/ مايو/ يونيو، 1985)، لينين ناقدًا لتولستوي، ترجمة: محمودي، عبد الرّشيد الصّادق، **مجلّة فصول**، المجلد الخامس، العدد الثالث.

- ماكوري، جون (1982)، **الوجوديّة**، ترجمة: إمام، عبد الفتّاح إمام، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- ماي، جورج (1992)، **السّيرة الذّاتيّة**، ترجمة: القاضي، محمّد، وصولة، عبد الله، (د.ط)، قرطاج: منشورات بيت الحكمة.

- مجموعة من المؤلّفين السّوفييت (1976)، **الواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب والفنّ**، (د.ط)، ترجمة: مستجير، محمّد، القاهرة: الثّقافة الجديدة.

- مونرو، توماس (1971)، **التّطوّر في الفنون وبعض نظريّات أخرى في تاريخ الثّقافة**، ترجمة: أبو درة، محمّد علي، وآخرون، (د.ط)، (ج1)، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر.

- نويل، جان بيلمان (1997)، **التّحليل النّفسي والأدب**، ترجمة: المودن، حسن، (د.ط)، القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.

- هول، روبرت سي (1992)، **نظريّة الاستقبال- مقدّمة نظريّة**، ترجمة: جواد، رعد عبد الجليل، (ط1)، اللاذقيّة: دار الحوار للنّشر والتّوزيع.

THE NOVEL IN BAHRIAN AND IDEOLOGY

By

Anisa Ebrahim Khalifa Al-Sadoon

Supervisor

Dr. Ebarhim Al-Sa'afin , Prof

ABSTRACT

The relation between ideology and literature in general and the novel in particular is dialectic and interactive one. The novel has its own merit in this direction as it is deeply rooted in the social, political, economical and spiritual life.

This research aims at studying the relation between ideology and the novel in Bahrain.The Bahraini novelists have been influenced by different realistic trends as most of them have been affected by leftist theories. They focused on social, psychological, political, and cultural problems embedded in the Arab societies in general and in Bahraini society in particular. The research discussed the important issues and values depicted by Bahraini novelists and its transformations in the changing modes and techniques of narration.

The study comes to a conclusion that evaluates the achievements of the Bahraini novelists' efforts in this field.